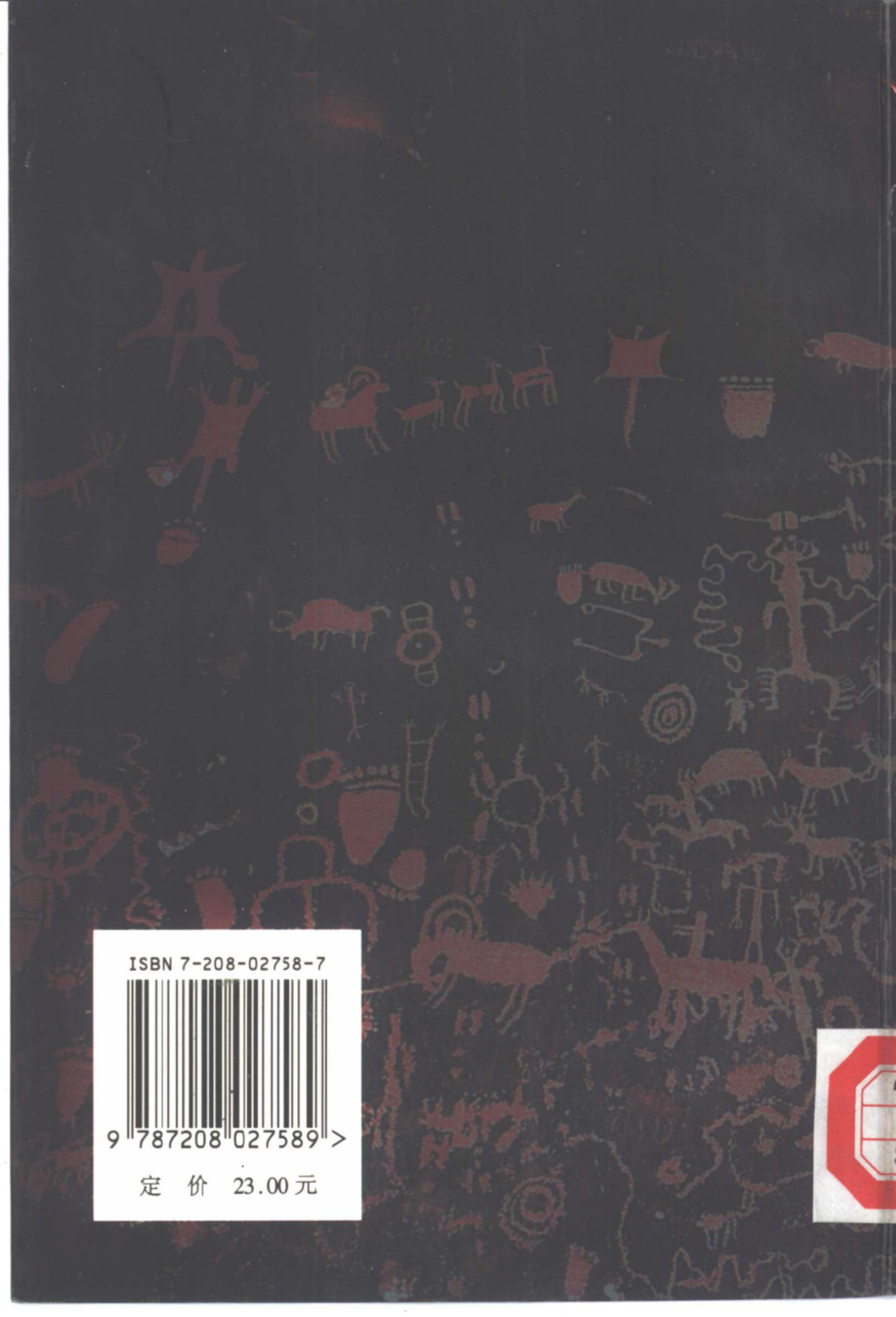
原始艺术史

art

THE HISTORY OF PRIMITIVE

陈兆复 邢琏 著

上海人民出版社


ISBN 7-208-02758-7
9 787208 027589 >
定 价 23.00元

原始艺术史

art

THE HISTORY OF PRIMITIVE

陈兆复 邢琏 著

上海人民出版社

责任编辑　　李　涛
　　　　　　胡小静
封面装帧　　王建纲

原始艺术史

陈兆复　邢　琏　著

上海人民出版社出版、发行

（上海绍兴路 54 号　邮政编码 200020）

新华书店上海发行所经销　上海中华印刷厂印刷

开本 850×1156　1/32　印张 13.5　插页 5　字数 324,000

1998 年 12 月第 1 版　1998 年 12 月第 1 次印刷

印数 1－4,500

ISBN7－208－02758－7/K·672

定价 23.00 元

前　言

"啊！人类，只有你才有艺术。"

——席勒

本书研究的对象是史前艺术和原始艺术。史前艺术指的是考古发掘出来史前原始社会的艺术品；原始艺术指的是近、现代原始部落的艺术。同时，在我国，原始艺术也用来指史前原始社会的艺术；而史前艺术则一般不用来指近、现代的原始部落的艺术。所以，本书虽然重点在于史前艺术，但仍定名为"原始艺术史"。

不过，很难为这些名词划定出明确的界限。比如，"史前"这个名词起源于19世纪，广义地说是指古代文明之前的时期。文明时期则已有了历史的证据，那就是文字的记载，或口头的传说提供给文字的记录。这个界线的确定也只是相对的。史前所涉及的年代是人类发展的早期。这个时期不管是多么的遥远，但都属于人类发展的历史，是人类历史进程中的一个部分、一个阶段。从这个意义上说"史前"这个名词是不合适的，也许用"原始的历史"，或"起源的历史"更为恰当。

而且，在史前和历史时期之间是不可能有明确的界线的，仅仅以使用文字为准，它们也很难与编年的界定相符合；同时，学者们和科学家们对史前这个名词的使用，各自又有着不同的范围和多样性。

在这本书里，首先考虑的是文化和艺术的现象。"史前"有

时是被用来指明，当时整个人类活动属于比现在较早的地质时期(更新世)和现在地质时期(全新世)的开始阶段；在文化上，属于旧石器时代文化，中石器时代的文化，农民的新石器时代文化和发展为早期金属器时代文化，以及定居文化的建立，这种定居文化导致最早的历史时期文明的形成。

19 世纪的民族学家，带着望远镜到地球的各个偏僻角落收集原始部落的材料，几乎作出了与鲁滨逊同样的冒险，于是渐渐形成了一门崭新的学科：民族学。当然，本书还要论及与民族学相关的近、现代的原始民族部落的艺术。

从近、现代原始部族生活以及他们的艺术着手，来考察艺术起源问题是有充分理由的。它可能为史前时代人们的生活和艺术提供一种类比。尤其是在大量史前艺术痕迹已消失的情况下，这种类比几乎是不可缺少的。

要对旧石器时代的艺术情况，下一个明确的结论是非常困难的。诗的起源问题正如音乐和舞蹈的起源一样，早已消失在人类自身发展过程的迷雾之中了。所以，从 19 世纪末开始，许多研究著作就以一种进化的观点去论述艺术，尤其涉及史前的视觉艺术和现代原始部族艺术。史前文化和现代原始部族文化之间仍然有着外表的相似，在某些地方，原始部族还非常接近于史前的祖先。但是，19 世纪的进化论者也并不认为他们在所有方面都相似，而现在，绝大部分的原始部族文化已吸收了它周围的文化特征。如果把现代的原始部族文化看作是和史前文化相同的东西，那显然是不妥当的。

史前艺术的分期问题。史前人类的发展，从低级到高级，一直到文字出现，至少经历了二三百万年的历程。由于历史发展的不平衡，史前时期的下限也不完全一致，像美索不达米亚和埃及，早在公元前 3000 年就进入了历史时期，中国在公元前 16 世纪的商代已出现阶级国家，欧洲的古典时代开始于公元前 6 世

纪。有些地区的史前时期延续时间更长，在新大陆的美洲可晚到16世纪，大洋洲可晚到18世纪的中叶，这些地区在殖民主义入侵之前都属于史前考古学家研究的范畴。

有关史前的传说，在古文献里也有所反映，例如公元前8世纪古希腊哲学家赫西奥德的《劳动与时令》诗篇里，便把人类的发展划分为黄金、白银、青铜、英雄和铁5个世纪，中国东汉袁康所撰的《越绝书》中也把人类使用的工具，分成石、玉、铜、铁四个阶段，这些都只是根据古代传说而产生的推理叙述。至于从考古学上得到科学的认识，是从19世纪开始的。1836年丹麦学者G·J·汤姆森提出了石器时代、青铜器时代和铁器时代的理论，奠定了史前考古学分期的基础。1865年英国学者J·卢伯克又把石器时代划分成旧石器时代和新石器时代。1892年英国学者A·布朗在旧石器时代和新石器时代之间划分出一个过渡期，称之为中石器时代。1877年意大利学者G·基耶里克提出新石器时代和青铜器时代之间，增加铜石并用时代作为过渡期。于是史前考古学界的时代划分的坐标已基本齐备。本书对史前艺术的分期，基本上采用上述的划分方法，只是对铜石并用时代没有单独划分出来，有时与新石器时代一并加以叙述了。

由于原始的音乐、舞蹈等表演艺术品无法保存下来，所以一个外国的文化史学家写道："在各种形式的艺术中，考古的证据所能直接保全的只是造型艺术的遗迹。"这是可信的。在研究探讨人类早期审美活动、审美意识的产生和发展以及有关特征的诸问题时，从原始社会的造型艺术出发去考察，即从原始美术的产生、发展及其内容和形式等方面去考察，是一个重要的途径。本书虽题为"原始艺术史"，而实际上论述的是"原始造型艺术史"。

这里所谓原始造型艺术，则指旧石器时代晚期及其以后的雕塑、岩画、装饰品和彩陶等。它们是以一定物质材料和表现手

段创造出来的视觉形象的艺术。岩画当然是原始艺术的重要组成部分，但因我们在前几年已由上海人民出版社出版过《中国岩画发现史》和《外国岩画发现史》两书，所以凡上面两书说过的东西，本书一般从略。另外，由于作者近二十年来，有机会在国内外考察原始艺术，本书中提到的史前艺术品也好，现代原始部落的艺术品也好，大部分是我们亲自见过实物的。作者都是年过花甲的老人了，对于这些从国内外收集来的大量资料，如不及时整理成书，以后可能就会永远地消失掉了。

陈兆复

1997年5月15日于中央民族大学中国岩画研究中心

目　　录

第一章　原始人类与原始艺术

第一节　探　索

一　中国古代对史前的探索

人们很早以来就开始探索自己史前的祖先了。在古代，无论中国或外国，大都以神话、传说来解释人类的起源。

神话出现于文字尚未发生的时代。创世神话是所有神话中最普遍的主题，它企图回答世界是怎样产生的，人是怎样来到这个世界上的，以及诸如此类的问题。因此，这些神话故事常常会追溯到人类最早的历史。

创世神话在世界各个角落出现，他们在完全不同的时间、空间里思考着同一个问题，这种沉湎于幻想之中的原始心灵似乎在指向同一方向。他们首先考虑的一个问题，并不是自己从哪里来的，而是他站着的这块土地是从哪里来的，世界是从哪里来的。

中国的创世神话始于盘古开天地。

三国时期徐整的《三王历纪》是一部佚书，据宋代《艺文类聚》卷一所引，其中有这样的一段："天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁；天地开辟，阳清如天，阴浊为地；盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地，天日高一丈，地日厚一丈，如万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。"

盘古不是人，却是人的始祖；而且盘古死而有万物，因此它也是构成世界万物的一种本原。盘古死而有天地，又是把盘古拟作未有天地前之物，且看《王运历年纪》：

“首生盘古，垂死化身，气成风去，声为雷霆。左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地理，肌肉为田土，发髭为星辰，皮毛为草木，齿骨为金玉，精髓为珠石，汗流为雨泽，身之诸虫，因风所感，化为黎氓。”

女娲补天是创世神话的继续。

根据中国古代传说，当盘古开天辟地以后，大地上已经有了山川、草木、鸟兽、虫鱼，但却没有人类，天神女娲于是用黄土捏成一个个灵巧的人形，然后又用一根藤条搅拌泥浆，再把藤条用力地甩动，溅落的那许多的泥点也就都变成人了。女娲创造人类之后，苍天又出现了一个大漏洞，要塌下来了。自然灾害严重地威胁着人类的生存，为了挽救人类，于是，女娲炼五色石以补苍天。

至于如今流传于中国少数民族中的创世纪的神话，诸神的光芒依然辉煌。佤族的《司岗里》中说：创世神“达能”用巨斧分开天地以后，生怕天会掉下来，就用双手托着天，可是天太重，竟把他压进地底下去了。他虽然处于黑暗之中，可担忧的并不是自身的安危，而是大地上的生灵。所以每隔些日子他就转动躯体，使大地发生动摇，叫人们感到他还活着。于是人们以敲锣打鼓、大喊大叫的方式去告慰他，他听到声音后，知道人类平安，也就放心了。

创世诸神为了人类而开天辟地，他希望人类生活安宁，当一旦灾难降临，那些创世诸神又会舍己救人。这至高无上的诸神，其实是人类创造的，他们的高尚品质、无畏的精神也是人类赋予的，各民族的创世诸神的伟大精神力量，无不渗透积淀于各民族的文化之中。凡是研究民族历史、哲学、宗教、科学、文化与艺术

发生学的专家们,都少不了要到这些古老而又神圣的创世神话中去寻根究底。

这些神话似乎对人类的起源已作出了完满的解答,但在中国,早在两千多年前就已有人提出质疑,来寻根究底了。正如中国战国时代的大诗人屈原在《天问》中说:“女娲有体孰制匠之?”他问女娲这位创造人类的天神又是谁创造出来的呢?

这里又牵涉到人类产生之前的事了。

中国很早就知道远古时代的化石,知道这种保存在地层中的古生物的遗迹。南朝齐梁时期的陶弘景对琥珀中的昆虫,已有了正确的认识。最先认识到化石是进化史物证的有北宋时期的沈括(1031—1095),他在《梦溪笔谈》第373条中也谈到化石。书中有如下的记述:

“近岁延州永宁关大河岸崩,入地十尺,土下得竹笋一林,凡数百茎,根干相连悉化为石。适有中人过,亦取数茎去,云欲进呈。延郡素无竹,此入地数十尺土下,不知其何代物。元乃旷古以前,地卑气湿而宜竹耶?”

沈括在陕北延州时,那里气候干燥,没有竹子,但他在地下几十尺深的地方,发现竹子的化石,就推论出“旷古以前,地卑气湿而宜竹”。在地质学方面,化石是了解生物进化的宝贵材料,在唐代虽曾有人用化石来推测海陆的变迁,但沈括对此有更具体的描述和更合理的解释。1074年,沈括视察河北,发现“遵太行而北,山崖之间”,有许多螺蚌壳的化石,“横亘石壁如带”。根据这个发现,他认为“此乃昔之海滨,今东距海已近千里,所谓大陆者,皆浊泥所湮耳”。类似这种有关化石的记载,在他的著作中还有几条,他理解化石是生物的遗迹,在这方面他比西欧科学界人士早了四百年。

南宋时代的哲学家朱熹(1130—1200),也认为高山上残留的螺壳,是由于地质变迁的结果,提出关于阴阳二气的宇宙演化

的一些见解。但他们都不确切地知道史前人类的存在。这是与当时中国考古学发展的水平有关的。

中国考古学虽然发展很早,到宋朝(960—1279)可以说已经发展到全盛时代。最初有许多文人从事“古物”的搜集;宋徽宗曾大量搜集古物,陈列于宣和殿中,据记载在大观(1107—1110)时有五百多件,政和(1111—1118)时有六千件,到宣和(1119—1125)时多达万件。古泉、彝器、玉器和碑碣拓本等等都是搜集的对象。他们研究的范围,以“金”(即古代铜器,如钟鼎彝器等)及“石”(即石碑等)为限,所以又称之谓“金石学”。金石学是中国考古学的前身。近似于欧洲的铭刻学。它是在尚未进行科学发掘的情况下,以零星出土的古代铜器和石刻为主要研究对象的一门学问,偏重于著录和考证文字资料,企图达到“证经补史”的目的。北宋时期曾巩的《金石录》(其书不传)最早使用“金石”一词。清代王鸣盛、王昶等人正式提出“金石之学”的命名。宋代以来的金石学著作中,保存了许多有价值的古代铭刻资料,有的著作还曾记录一些器物图像,判明它们的名称和用途,但大都侧重于有文字以来的古物及艺术品的研究。

例如,中国现存最早的金石学著作《集古录》,书成于宋朝嘉佑八年(1063)。作者欧阳修(1007—1072)自称:“吾家藏书一万卷,集录三代以来金石遗文一千卷。”《集古录》即欧阳修对家藏金石铭刻拓本所作题跋的汇集,收录周秦至五代金石文字跋尾四百多篇。其中碑刻跋尾占绝大多数,铜器铭文仅二十多篇。跋尾内容多偏重于史事评论,其目的在补正史传之阙谬,以传后学。当时的风气是出重金购买,研究也仅限于对器物本身的研究与鉴赏,忽略亲身到田野中去实地调查发掘。至于史前考古学及原始艺术品的发现和研究,则是本世纪才开始的事。

中国考古学的发展,到了 20 世纪 20 年代,才进到了近代考古学的阶段。从 18 世纪以来,一直到 20 世纪初,中国的学者继

承和发展了北宋开始兴起的金石学，又利用新出土的古器物，做了大量的整理研究工作，对于中国近代考古学的诞生，他们作出了一定的贡献。中国近代考古学的另一个来源是西方资本主义国家的科学，其中一个特别相关的学科是地质学。到了20世纪的20年代，中国黄河流域的考古工作便突然兴盛起来。地质调查所从1921年开始，陆续发现和发掘一系列的新石器时代遗址，包括著名的仰韶村遗址。1927年又开始发掘周口店的北京猿人遗址。裴文中于1929年在这个遗址发掘中，发现了第一个北京猿人头盖骨（图1）。当年周口店的工作是国际合作的性质，除了中国的学者以外，还有几个外国的考古学家参加。更早的，本世纪初年外国人在新疆和东北的考古发掘工作，却没有中国学者参加。而1928年殷墟的发掘工作则完全是我们中国人自己做的，这时近代考古学在中国已经诞生了。

二 欧洲近代对史前的研究

在欧洲，虽然到了公元16世纪初才有人采集到古生物的化石以及磨光的石斧和箭头，但他们的采集完全是受到好奇心所驱使，还不能了解这种化石和磨光的石斧的科学价值。

到了16世纪末莫卡梯（Michael Mercati）开始发现出土的石器的真正意义。他认为这些石器即是坚硬的燧石受到激烈地打击出现破裂的结果，人们在未使用铁器之前，原始人用这种燧石制造刀子，以这种打击的石块碎片，作为刀割之用，也以此作为战争的武器。到了17世纪，法国的学者佩勒尔曾对他从乡下搜集来的一大堆奇形怪状的石片进行了研究，后来竟然鼓起勇气出版一本书，说那些石片是生活在亚当之前的原始人创造出来的。他说的“亚当之前”，是因为《圣经》书中记载着人类是由上帝创造出来的，上帝耶和华用泥土制造一个男人，名字叫亚

当，又趁亚当睡熟的时候，从他身上抽出一根肋骨，造了一个女人，名字叫夏娃，上帝让他们结为夫妇，在大地上生活，世代相传。佩勒尔居然提到“亚当之前”的人类，当然是大逆不道的了。结果是他的这本书于1655年被当众焚烧了。一直到了19世纪，由于地质学和古生物学的发展，对人类远古时代的研究才有了很大的进步。

法国学者布歇·德·彼尔特（Boucher de Perthes, Jacgus 1788—1868）根据当时的考古发现，他于1838年在当地的科学会议上，出示过一批有人工打击痕迹的火石标本，它们来自索姆河的更新世砾石层，其中一些和已经灭绝的哺乳动物的骨头同时出土。布歇认为它们是史前人类制作的工具，是法国北部曾经有过史前人类活动的证据。但是当时的人们还普遍相信宗教宣传，甚至连知识界也不愿意接受生物进化的观点。1846年他发表了论文《原始的人工品及其起源》，证明在深埋的地层中，确有原始人类所制作的许多石器和那些灭绝了的巨兽遗骸。遗憾的是他的论文遭到了冷遇。一般人都讥讽他为幻想家。一直到1859年，即C·R·达尔文的《物种的起源》一书出版，以及其他的外国学者访问了布歇，并详细地观察了他的材料之后，布歇的结论才最终得到承认。而且证据也越来越多了。

这时，法国古生物学家爱德华·拉泰（Edouard Larte 1801—1871），在他生长的遮尔村附近地层中发现骸骨化石，后又发现属于第三纪时代中期的类人猿的骸骨。1845年拉泰著文毅然承认第三纪时代有人类存在的可能性。1850年拉泰迁至巴黎继续进行化石的研究，为研究方便起见，他特地选择距博物馆的近处居住。

1856年拉泰发现类人猩的颚骨。1860年，他向法国学士院递交论文《西部欧罗巴的人类的古地质学的时代》，但遭到拒绝，该文不得不在国外发表，文章详细地论述了他发掘奥利那克洞

穴的情况,并提出重要的新见解。1861年他又在《自然科学编年史》中进一步提出他的看法。作为地球变革论的勇士,他能够并敢于与当时科学界的名人作学术上的争论,正是基于他严肃认真的科学态度。他又于1858年在另一论著中更明确地提出:“深信不久的将来,会在地质学用语中,除去大洪水这一词汇。”

1864年,拉泰在马德林洞穴发现了雕刻着长毛象的一个象牙刀。这个有名的长毛象雕刻,为人类曾生活在地质学上的太古时代提供了确证,也为原始艺术提供了实物标本。我们在前面提到的布歇的作用,是冲破了以神话传说来解析人类起源的错误,使一般人相信,在遥远的古代已经有人类的存在,但他除了对阿布维尔附近的旧石器时代的石器遗物首先提倡研究外,其它建树甚少。而拉泰的贡献要大得多,他在法国各地从事古生物的研究,开掘了许多山洞。正是经过他数十年的努力探索,史前学方才正式成为一门学科。如果把他们两位在学术上的贡献加以比较的话,布歇为史前学提供研究的基础;而拉泰是建立了史前学学科,并开创了史前艺术研究的先河。

第二节　在欧洲的发现

我们人类的祖先竟然是杰出的艺术家,这个事实曾使人们困惑,也使人们吃惊,因之在对冰河时代艺术的发现过程中有许多机会被丢失了。学者们之间也曾产生过争执与对立,因而,我们对那些具有杰出洞察力的先驱者们,更加敬重。

一　小型艺术品的出土

第一批被认为是人类最早的旧石器时代的艺术品,于19世

纪中期在法国出土。人类遗迹的调查,从索姆河(Sopmme)的碎石坑,到佩里戈尔(Perigord)的洞窟,发现了旧石器时代丰富的器物。

1840年前后,在从西欧到东欧的广大地域之内,发现了大量的旧石器时代的小型艺术品,其中最具代表性的是小雕像、投枪器和指挥棒上的装饰雕刻等等。欧洲东部的小型艺术品是在极其晚近时期才发现的,除了摩拉维亚的普里莫提(Predmosti)属于特例之外,它最早的挖掘工作要到1880年才开始进行。到了本世纪,主要的遗址似乎已经开发完毕,和西欧相比,东欧的数量仍嫌太少。

到了公元1878年,被修复的小型艺术品已经足够装满整个玻璃橱窗,可以在巴黎的世界博览会上陈列展出了。它们吸引了许多人的注意,也引起了许多人的惊奇。在1890年,皮耶特(Piette)和其他人又将调查工作推向比利牛斯山。今天,我们有很大一批被认为是旧石器时代的艺术品,就是从19世纪的挖掘中获得的。虽然如此,由于早期的不良挖掘方法,我们几乎无法掌握任何有关这些器物的科学性的资料。但在法国,这些小型艺术品,早就无疑义地被人们认定为"早期穴居人"的作品。

第一件旧石器时代的艺术品,是1833年在靠近法国与瑞士的边境的维里尔(Veyrier)马德林时期洞窟中发现的,那是一个用多叉的鹿角做成的鱼叉,雕刻成植物发芽的形状(图2);还有一个穿孔的鹿角权杖,上面简单的雕刻图形,可能是一只鸟(图3,4)。另一件更其著名的权杖也是在同一个遗址中发现的,一边刻着植物,另一边刻着阿尔卑斯山中的野山羊。这是1868年发现的。

另外,刻在驯鹿角上的一个马头,据说发现于1842年,在一个名叫尼斯欠斯(Neschers)的地方,另一驯鹿的腿骨上有一对雕刻精美的红鹿,是1852年在法国的维埃尼(Vienne)省的夏弗

(Chaffaud)洞窟发现的。此时,对史前的研究还处在它的襁褓时期,当时还没有什么旧石器时代的概念,更不用说旧石器时代的艺术了。这些发现都被宣称为塞尔特人(Celtic)时期,塞尔特是雅利安民族的一个支系。只是几年之后,经过与从旧石器时代地层中发掘出来的东西进行比较,夏弗洞窟的骨雕才被确认为旧石器时代的艺术品。

19世纪中叶以来,维埃尼省的夏弗等地发现的小型艺术品,就陈列于巴黎的克里尼博物馆。当时有人也在夏弗附近的洞穴里捡到一个刻着鹿形的线雕骨片,几乎同时,又有人在瑞士边界的地方找到两块线雕骨片,一片雕着大角山羊,另一片雕着长着叶子的嫩枝。

旧石器时代艺术最早被承认,就因为这些在法国西南部的一些洞窟和岩厦(岩石遮蔽处)里发现的雕刻在骨头上和石头上的图形。特别要提到杰出的法国学者爱德华·拉泰。他得到一个名字叫黑勒·克里斯特(Henry Christy)的伦敦银行家与企业家的资助,1860年在法国比利牛斯山地区的玛萨特(Massat)洞窟,第一次发现一个刻在鹿角上的熊头。拉泰1861年把这个图形发表了,同时发表了一幅夏弗洞窟骨雕的速写。他是第一位公开确认旧石器时代艺术的人。他曾描写过他当时发掘过程中感到的惊讶。因为他一直认为史前人类是原始的野蛮的人群,没有闲暇的时间,也没有美感可言,但是他们的作品却如此令人吃惊。无疑这些东西确实是旧石器时代的艺术品,它们是伴随旧石器时代的石器和骨器工具,以及冰河时代动物的遗骸一起出土的。其中一些,例如,从马德林洞窟发掘出来的,一个在猛犸象牙上雕刻的极其精彩的猛犸图形,这种动物在当时的法国早已灭绝了。

1987年,在这些旧石器时代的艺术被发现的一个多世纪之后,笔者有机会到法国参观这些艺术品,发现最多的是在法国西

南部的佩里格地区,特别是依则斯。我要到法国西南部的依则斯去。火车下午五点零七分离开巴黎,倚窗眺望,只见一片平川,庄稼连着树丛,树丛又连着庄稼,绿色,醉人的绿色,星星点点用红砖砌成的农舍就掩映在这绿色之中。出现了小山冈,当火车钻过几个山洞之后,草木更见繁密了,树丛与庄稼也绿得更见其可爱了。

上帝似乎对依则斯山谷特别垂青,在法国这个小山谷中,许多远古时代人类的遗址,经历数万年之后,现在还很好地保存了下来。在那些花岗岩悬崖的壁面上,有着大量的洞窟,那里远古的人类找到了他们的住处,点燃起他们的篝火。千万年来,他们篝火的灰烬,和他们"厨房"的垃圾,以及无数的石器和装饰品,构成了悬崖的地层,像是一卷巨大的书本,考古学家们正在一页一页仔细地阅读着。

在依则斯镇附近,在悬崖的半山腰处,有一座中世纪时代的城堡,现在是国家史前博物馆,在这里可以俯视风景如画的依则斯山谷。悬崖上有一尊巨大的人像,这是今人复制的尼安德特人(尼人)的雕像,尼人是欧洲早期智人阶段的人类,他们是莫斯特文化的创造者。这个雕像是人类智力觉醒的象征,他静静地站在那里,凝视着远方,似乎想了解周围发生的一切。

考古学家们在依则斯山谷发现过许多旧石器时代的遗址,欧洲旧石器时代的洞窟岩画大部分就集中在这里;一些小型工艺品也陈列在这个博物馆里,包括一种投枪器(掷矛)和指挥棒(权杖)。

所谓投枪器,是原始狩猎民族为了延长投枪的射程和提高命中率而发明的辅助器,它们的装饰往往相当精采。在巴黎人类博物馆里,也有馆藏的"带有小羚羊的投枪"(图 52)和"有斗兽的投枪器"(图 54)等的残件,都是用驯鹿骨做成的。

指挥棒被认为是原始人类举行巫术仪式时所使用的器物。

它开始出现在奥瑞纳文化期，但直到马德林文化期时才注意到“棒”的装饰。一般是在棒的顶部或末端带有动物头部圆雕，如猫、马、兔、狐、鱼、牛及羚羊等等。在棒身则常饰以浅浮雕或线刻画。

这些旧石器时代的小型工艺品，不仅在内容上反映了共同的巫术意味，而且装饰手法以写实为主，其中也并不乏抽象的纹样装饰。如东欧的某些地区，骨质指挥棒的装饰最初是点、线的连续，逐渐演变为三角形和菱形，最后出现的是波浪状线纹和螺旋纹等等。在西欧的某些地区也出现过抽象纹样的线刻，不仅反映了地域性的特点，同时也预示了新石器时代装饰艺术的到来(图 5)。

关于旧石器时代小型工艺品发现的消息如此之新奇，也如此之意外，所以博物馆要经过相当时间才能下决心，去购买这些艺术品。例如，当一个名叫维卡特的人，向罗浮宫提供一些他在 1863 年从皮拉尼尔挖到的艺术品，博物馆踌躇了，或者也因为他要价太高。而大不列颠博物馆却迅速地买下了，接着又购买这个遗址里出土的其它艺术品。到 1867 年，由于 51 件旧石器时代的艺术品，在巴黎世界博览会上“历史的作品”部分中展出，使旧石器时代艺术有机会得以再次向世界充分展示其惊人的风采。

这些刻制在兽骨、石块上的原始小型艺术品，它相对于洞窟艺术而言，大都是作为日常用具的装饰组成部分。这些作品可以携带、搬运，所以也称活动艺术，也称之为器具艺术。其中大部分用骨、角、石块刻凿出来，故又称史前小雕刻(图 6,7,8,9)。

欧洲最早的小型艺术品出现于奥瑞纳文化期(距今约 3 万年)，一直延续到旧石器时代结束(约公元前 1 万年)。小型艺术品的题材分为动物、人物和几何图形等，制作手法分为圆雕、浮雕、线刻等。艺术风格有写实、程式化、几何化以及粗拙、精细等类型。

拿欧洲来说，从距今三万多年至一万年左右，在属于旧石器时代晚期的奥瑞纳文化期（Aurignacian）、索鲁特文化期（Solutrean）和马德林文化期（Magdalenian）的遗址里，都发现了丰富多采的雕刻和绘画，它们是迄今所知的欧洲人类最早的真正艺术品。其作者是当时的克罗马农人，有的考古学家称这些擅长于艺术的人是“旧石器时代的希腊人”。人类的审美意识，从很早的时候就已经随着劳动生产而出现了，在欧洲发现的距今二三十万年的阿舍利手斧，打制得两边对称，重心集中，使用时符合力学原理。这些制作精美的石器，反映了当时人类对于物体造型的认识已经达到一定的程度。人类在劳动中体会了节奏的韵律，这种感受成为产生艺术和谐感的重要因素。人类经过长期的观察和想象，到了旧石器时代晚期终于创造了艺术。但是，直到 19 世纪的中叶，对于旧石器时代艺术品的发现，还仅限于小型的骨、石雕刻品，只揭示出旧石器时代艺术家杰出才能的一部分，而粗犷的洞穴岩画和令人吃惊的原始雕刻的标本，这些旧石器时代最杰出的原始艺术品还没有发现出来。

二 洞窟艺术的发现

当第一批旧石器时代的艺术品发现之后，似乎引起了一种“淘金热”，使许多人到岩厦里、洞窟中去挖宝，他们像挖马铃薯似的，并不注重它们在地层学上的位置。同时，许多挖宝者忽略了洞窟崖壁上的壁画，虽然当时他们应该会看到它们的，但没有注意。在考古学上，人们往往只看到他们想要发现的东西，这是一种很有意思的现象。换句话说，洞窟艺术在他们眼里是不重要的，并认为它们可能并不古老，因为这些岩画居然披着历史的风霜，在洞穴中保存这么长的时间，那是不可思议的，何况也从没有听说过什么旧石器时代的岩画。只有少数的先驱者发现了

洞窟艺术,并引发出考古学界对岩画的疑惑与争论。

史前时代的人类居住的洞穴,在以前就早被人注意到了。先在法国,之后在英国,其后又在欧洲中部及南部各地都有陆续的发现。这种发现在法国的多尔多涅及夏朗特两地收到丰富的成果。在这些洞穴里发现了洞熊、巨象、驯鹿、犀牛等冰河时代的动物的遗骨,而且,在这些洞穴中有过人类的栖息,这不仅由粗制的石器可以证明,特别是刻制在巨象与驯鹿骨上的珍异的图画,也更进一步证明了确有人类栖息的事实。

在欧洲许多地方的洞窟,在冰河时期以后,不断地有新的占据者:牧羊人、好奇者、冒险家。在某些地区,诸如巴斯克(Basque),与洞窟联系在一起的还有巫术和宗教的活动,那可能是极其古老的活动,甚至可能是从旧石器时代一直延续下来的。有一些证据说明那些巫术和宗教的仪式与艺术有联系,在某些地区一直存在到非常晚近的时期:在1458年教皇卡里克斯特斯三世,曾禁止在画着马匹的洞窟里举行宗教仪式。我们已无法知道他指的是哪一个洞窟,但根据当时的描写很像是画有冰河时期岩画的洞窟。许多有岩画的洞窟,后来发现有各个不同时期的胡涂乱抹,或许也可以说明这个问题。

例如,加加斯洞窟崖壁上有些记号,可能是罗马时期或中世纪的。从某些情况看,肯定有人曾在法国比利牛斯山区的尼奥洞窟里看到崖壁画。一个名叫罗宾(Ruben de la Vialle)的人,1660年在尼奥洞窟岩画的主要地点"黑厅"的岩壁上,写下了自己的名字,就写在那些岩画作品的旁边。

看到这种艺术是一件事,而报告出来,公之于众又是另一回事。据我们所知,在19世纪之前,没有任何出版物提到过洞窟岩画艺术。这是非常容易理解的,因为到那时候还不知道史前时代为何物,所以这些岩画就没有意义了。然而,当史前的研究正在发展,冰河时期的小型艺术品已被发现出来,并得到了确

认，此后一些学者终于开始注意到洞窟的崖壁画了。

对洞窟岩画这种类型最早有明确观念的，可以归因于卡利各(Felix Garrigou)，一位在19世纪60年代，曾考察过法国比利牛斯山区二十来个洞窟的学者。他也发现过一些小型的艺术品，包括在玛萨特(Massat)洞窟发现的雕刻着熊的一块石板。当他在1864年访问尼奥洞窟时，他到了"黑厅"，并认为那是冰河时期一座画廊。正如上面提到的，那"黑厅"在过去常被人们访问过，当地的向导甚至把它说成是博物馆。卡利各写到："崖壁上有画，那是什么意思呢?"遗憾的是他没有在此基础上跨前一步；就差那么一点，使他与首次发现旧石器时代岩画的桂冠，失之交臂。尼奥洞窟岩画的重新发现是在1906年的事。

数年后，在1870年，考古学家马里查德(Jules Ollier de Marichard)在他的发掘笔记中写到：他曾在伊伯(Ebbou)洞窟中看到圆圈符号，1873年他又补充说在岩壁上看到动物的速写。但是像尼奥洞窟一样，伊伯崖壁画的发现还要等待很长的时间(直到1946年!)。在1879年他写了一封信给他的朋友，谈到一些洞窟里有奇形怪状的动物，但可惜他没有把他的发现与岩画的复制品发表出来。然而，有一个学者在1878年却出版了一些有关岩画的东西。契龙(Leopold Chiron)一位学校的老师，注意到了恰伯特(Chabot)洞窟中的岩刻，(洞窟岩画有画的，也有刻的，在恰伯特洞窟中的岩画是刻的)他不仅拍了照片，描了图，还出版了有关的笔记，虽然他并不知道这些岩刻是什么时代的。而且画面过于模糊，使他不能作出一个任何明确的解释。

一件更有决定性意义的事件发生在同一年。那是在巴黎1878年的国际博览会上，西班牙的索图拉先生(Don Marcelino Sanz de Sautuola)在展览会上看到旧石器时代的小型艺术品，这次经历最后导致阿尔塔米拉洞窟崖壁画的发现。不幸的是，如果说恰伯特洞窟的岩画过于模糊使人难以相信，那么，阿尔塔米

拉洞窟岩画又过于精美也同样令人难以置信。

阿尔塔米拉的风波

那是在 1879 年的夏天，一件意外的事情在西班牙发生了，索图拉发现了阿尔塔米拉洞穴崖壁画。他是第一个把这个洞穴的岩画的年代，确定为遥远的旧石器时代的人。遗憾的是，他这个有历史意义的发现，被拖到 20 年以后，才被人们接受。

阿尔塔米拉洞窟靠近西班牙北部海岸，1868 年一位猎人为了在岩石洞里救出他的猎狗，发现了这个洞窟。索图拉是当地一位绅士，于 1876 年首次访问了它，他注意到洞窟的岩壁上有一些用黑色画成的符号，但并没有想到更多的东西。

巴黎 1878 年的国际博览会上，他看到了旧石器时代的小型艺术品，那些冰河时期的艺术品和石器工具使他激动不已，他一次又一次地去看那些东西。他也有幸会见了皮特（Edouard Piette）法国最伟大的史前学家，他正在搜集旧石器时代的小型艺术品，于是两人就讨论起如何在洞窟里发现艺术品和发掘洞窟的方法。

回到西班牙之后，索图拉开始在一些洞窟里进行发掘，最后，在 1879 年又回到了阿尔塔米拉，当时他是 48 岁。正如现在大家都知道的那样，那年的 10 月，他正在挖掘洞窟的地面，在找寻史前的工具和小型艺术品，即在巴黎看到的那些东西，当时他的小女儿（根据她自己后来的叙述）在洞里跑来跑去玩儿，突然她看到窟顶上的图形，叫道“看呀，爸爸，野牛”！她看到了一连串巨大的彩色画成的野牛，它们已在这个黑暗的洞窟里，整整沉睡了 15000 年了。她的父亲先是为此感到诧异，继而他发现那些形象看起来好像是用一种含油脂的糊状物画成的，最后他激动得几乎说不出话来了。他一定是马上就觉察出，这些巨大的形象与那些小型艺术品之间在风格上的一致性。但是我们无法

断定当时他怎么就敢说，这些岩画是与那些小型艺术品属于相同时代的呢(图 10)！

但他肯定知道，自从这个洞窟 1868 年发现以后知道的人很少，不可能有什么人在里面做什么手脚。无论怎么说，索图拉的伟大之处，在于他不仅作出了决定性推断，还敢于向持怀疑态度的学术机关发表自己的观点。首先，他写信给当时的西班牙最重要的考古学家维拉诺瓦教授(Juan Vilanova y Piera)，维拉诺瓦拜访了他，并在洞窟里作了一点发掘，他认为索图拉关于那些岩画的意见是正确的。结果维拉诺瓦在桑坦德尔(Santander)作了一个有关阿尔塔米拉的报告，当即它成为西班牙所有报纸的头版消息。大量的群众来参观洞窟，甚至连国王阿尔冯索七世也访问了阿尔塔米拉，爬进那低矮的洞窟画廊，由他随从的仆人点上蜡烛，并在洞窟的入口处，用蜡烛的炭黑写下了自己的大名。

1880 年索图拉出版了一本小册子，关于他在阿尔塔米拉的发现，包括冰河时期的岩画。书中非常谨慎地记录了他的发现，虽然并没有断言洞窟中旧石器时代的沉积层和岩画是同一时代的，但已作为一个问题提出来了。同年，维拉诺瓦在葡萄牙里斯本举行的国际人类学和史前考古学大会上发表了这个发现，参加会议的有当时欧洲一些最著名的史前学者。人们可以设想，这样一个重大的发现，在这样的会议上总会引起兴趣，使许多专家兴奋不已，甚至会争先恐后去参观那个洞窟遗址吧。但事实却恰恰相反，许多人站在他的对立面，此事成为考古学界永远的耻辱。这个情况导致索图拉在 1888 年过早地去世。事隔一个世纪以后，1987 年，笔者来考察阿尔塔米拉岩画，这里缓坡起伏，田野鲜翠欲滴，牛群往来其间。笔者在阿尔塔米拉洞窟博物馆里徘徊，回想起索图拉的遭遇，仍觉得黯然神伤。

那时他是一个忧伤的、希望破灭的人，并有诈骗行为的嫌

疑,他的发现为大多数的史前学家所拒绝。这里有许多被拒绝的理由。首先,当时他是一个无名的、而不是一个有影响的史前学家;其次,人们从未发现相似的东西;最后,雕刻在骨头上的形象与巨大的复杂的彩色岩画毕竟是非常不同的现象。还有更为重要的一点,因为这个发现是在西班牙。在当时,许多有影响的史前学家都是法国人,法国西南部被认为是旧石器时代许多重大发现最合适的地区,不可想象在别的地方像阿尔塔米拉那里会有重大的发现。

在大会上,维拉诺瓦在大厅里展出了阿尔塔米拉岩画的复制品,但他的发言遇到了一位怀疑的、甚至是粗暴的和轻蔑的学者卡特尔哈克(Cartailhac)的反对,他是一位更有影响的法国学者,他把许多观点都给否定了。

虽然没有一位反对者看到过原作,人们认为作为旧石器时代的作品,这些崖壁画画得太好了,是由一位现代的画家欺骗了大家,索图拉如果不是同谋者也一定是被骗了。卡特尔哈克称这件事是一个"画匠的拙劣玩笑"。维拉诺瓦向当时著名的史前学者们发出正式邀请,邀请他们去参观阿尔塔米拉洞窟,但是都被拒绝了。

1881年法国工程师哈勒(Edouard Harle)去阿尔塔米拉考察过洞窟艺术。作为一位卡特尔哈克的密使,他预先已认定这些岩画是19世纪70年代的作品,是在索图拉两次考察阿尔塔米拉洞窟之间制作的。他的判断被发表在当时最为畅销的史前学杂志上,基于如下的理由:史前的野蛮人不可能创作这样的作品(这是无视于当时已被确认的史前小型艺术品的质量);作为旧石器时代的作品这些岩画看起来太新鲜了,有些地方似乎是用现代的画笔制作的,同时洞窟过于潮湿,岩石也太脆了,作品不可能保存这么长久;一些图像画在钟乳石上面,而有一些只被一层薄薄的钟乳石所覆盖,这并不需要很长时间。再说,史前的

艺术家不可能长时间地呆在这个远离日光的地方作画，他们的灯火油烟肯定就会把窟顶熏得漆黑了。这最后的一条反对意见，比较起来是最站得住脚的，当时洞窟里发现过一些石灯，但没有被证实是属于旧石器时代的。但是，后来通过实验，人们才知道用动物油脂点的灯，是不会有油烟的。

卡特尔哈克是乐于发表哈勒的调查报告的。只是由于两个西班牙人在会议上表现出激烈的态度，他虽然在里斯本会议的发言中对阿尔塔米拉说了一些卑视的词句，但在会议的正式发表的报告中，则又完全没有提到它！一些反对阿尔塔米拉的文章开始出现在法国和西班牙的报纸和科学性的杂志上。索图拉1882年想在阿尔及尔斯(Algiers)举行的国际会议上，再次陈述他的理由，但是徒然；同年又提交他的小册子和一份报告给柏林的一次国际会议，也没有结果。维拉诺瓦放弃了斗争，索图拉完全孤立了。

"沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。"虽然如此，并不能说所有著名的法国史前学家都赞成卡特尔哈克们的意见。例如马丁(Henri Martin)，1880年也曾谢绝去参观阿尔塔米拉的邀请，但他写信给维拉诺瓦说，他看到在岩画与出土的旧石器时代的小型艺术品之间有明显的近似性。还有彼特(E. Piette)，他在1878年遇到索图拉时，也不怀疑阿尔塔米拉，他老是琢磨小型艺术品应该伴随有岩画，他甚至在1887年写信给卡特尔哈克说他认为那些岩画是属于马德林文化期的。所以，他的确是一位有勇气、有想象力和胸怀开阔的法国史前学的先驱者之一。

戏剧性的结局

阿尔塔米拉被否定后，在学术界，事态似乎平息下来了，但洞窟岩画的发现仍在继续着。

具有突破性的进展，是1895年法国的多尔多涅地区的莫特

洞窟的发掘，首先发现一只有斑点的野牛刻在洞窟的岩壁上，发掘再向前进展 100 米，又发现许多别的图像，因为这里是被旧石器时代的堆积物堵塞了的，清楚地表明这些图画是非常古老的。利维里(Emile Riviere)刚参观过阿尔塔米拉来到莫特洞窟参加发掘工作，在这个过程中，他发现更多的岩画。1899 年，在这里出土的旧石器时代的遗物被确认了，而更精彩的是一盏灯，用红砂石雕成的，灯上面刻了一只野山羊。莫特洞窟的发掘提供了最好的年代证据，洞窟艺术不能再被否定了。

同时，契隆(Chiron)1889 年和 1893 年在恰伯特(Chabot)洞窟发现岩刻。1881 年达利亚(Francois Daleau)开始发掘帕浓帕洞窟，首先发现一些冰河时期的骨器，在 1883 年他第一次看到崖壁上的岩刻，但没有引起他的注意，仅仅在他的发掘笔记里记了一下这个事实。一直到 13 年后，莫特洞窟的发现使他决定用葡萄园里的水龙头来冲刷崖壁上的沉积物，出现了许多动物图形，被格拉维(Gravettian)时期的沉积层所覆盖着，所以，这些图形至少是属于旧石器时代晚期的。彼特和卡特尔哈克两人都访问过达利亚，卡特尔哈克很赞美这些岩刻还想把它们拍摄下来。

卡特尔哈克开始困惑，参观莫特洞窟的时候，他自己亲手清除过一些旧石器时代的沉积物，才暴露出来一只岩画动物的腿。更加决定性的启示在比利牛斯山等待着他。一位牧师自从 1883 年就开始在比利牛斯山的一个名叫马索拉斯(Marsoulas)的洞窟里进行发掘，发现旧石器时代晚期的小型艺术品。那洞窟既小又窄，一面岩壁上装饰着线雕和红黑两色画成的图画，那图画虽然当时有一部分被沉积物覆盖着，但裸露在外的大部分看起来很清楚，所以被认为是非常晚期的作品。

当莫特洞窟和帕浓帕洞窟被发现出来后，当地的一位学者里纳尔特(Felix Regnault)1897 年又回到马索拉斯，也发现了动物画，同时他强调岩画与已经发掘出来的小型艺术品是一致的。

但他却受到了无礼的嘲笑，说那些岩画是小孩们搞的。虽然里纳尔特在一次会议上提出这些岩画，并指出它的原始性，但卡特尔哈克这位洞窟艺术的老对头，却拒绝在会议文件上发表一则记录，最后里纳尔特虽然得到机会发表两行字，又被误印成说这些岩画是历史时期的，而不是史前的。里纳尔特可真够晦气的了。科学总是在探讨与争辩中发展着，人们邀请卡特尔哈克亲自去参观阿尔塔米拉洞窟。1898 年正式的邀请发出来了，但他没有去。利维里去了，他说岩画的色彩过于新鲜；但他承认了线刻的原始性。可能由于他受到卡特尔哈克等反对派的影响，听人说开始发掘时根本没有看到岩画。

1902 年，发生了戏剧性的转变，或许是参观了马索拉斯洞窟之后才拓展了卡特尔哈克的眼界。

事情是这样的。1901 年利维里的一位挖掘工人在多尔多涅省则依斯地区，发现了康巴里勒斯洞窟，告诉他的老师皮隆(Denis Peyrony)，当时年轻的步日耶(A. H. Breuil)也跟着去参观了，发现了更多的岩刻。数天之后，皮隆又发现附近的哥摩(Font - de - Gaume)洞窟中的岩画。这两次的发现，加上前面多次的发现，终于打动了卡特尔哈克的顽固心肠。1902 年，他参观了马索拉斯，从那里又和步日耶一起去了阿尔塔米拉，终于亲自看到了那些岩画。此后，卡特尔哈克变成了一位洞窟艺术的热心学者，甚至于买下了马索拉斯洞窟，为了更好地把它保护起来。

正如前面提到的，彼特曾在 1887 年给卡特尔哈克写信谈阿尔塔米拉的事，后来，莫特洞窟被接受之后，彼特又一次给他写信提起阿尔塔米拉的事。可是卡特尔哈克这时却贪天之功，宣称是他自己提出重新考虑阿尔塔米拉问题的，甚至于吹嘘说他在马索拉斯发现了许多新的线刻，那是里纳尔特所没有发现的。最为动人的是他在 1902 年发表的文章：《绘画装饰的洞窟：阿尔

塔米拉，一个怀疑者的忏悔》。当然一个科学家承认自己的错误是值得称道的，光看题目也是很不错的，然而仔细阅读全文，那忏悔确实是有限的。卡特尔哈克在文中叙述，他在1880年的行为是正当的；哈勒的调查报告也是无可非议的。显然，卡特尔哈克是在证据确凿，处于将被孤立的最后时刻，才改变自己态度的。

1903年，哈勒在看过哥摩洞窟之后，重访阿尔塔米拉，并承认自己的错误，虽然有点勉强。他写信给卡特尔哈克说："由于哥摩洞窟才改变了自己的观点。"

此后，洞窟岩画在世界各地陆续被发现，洞窟艺术的发现史一直延续了近一个世纪，其间1940年法国拉斯科洞窟岩画的发现有着重大的意义。当然这种重大的发现，今后仍将继续下去(图11)。

三　洞窟岩画的年代

1879年的偶然发现，在西班牙坎塔布利亚山中的阿尔塔米拉洞窟岩画，第一次向现代世界展示出制作于旧石器时代的图画艺术，那是属于现代之前的地质年代，亦即更新世时期。

最早的艺术表现，归因于奥瑞纳文化期(Aurignacian)，典型的奥瑞纳文化的遗址在卡林特(Charente)的拉奎纳(La Quina)，断代为29000年前。奥地利马拉维阿(Moravia)的维林多夫(Willendorf)——它的沉积层里曾发现著名的原始时代的维纳斯——其第四层断代为29，880年前，第三层为28350年前。奥瑞纳文化期的大致年代为公元前三万年。根据我们目前的认识，最早的史前洞窟艺术大致可以归到这一时期。

佩里戈尔文化期(Perigordian)部分与奥瑞纳文化同时，并

为索鲁特文化所代替，它的地层中，在多尔多涅地区曾发掘出一个石灰石砧板，刻有很深的精致的女性人像，断代约为21,600年前。拉斯科洞窟的考古学地层的松类植物的炭化物，与一个大的骨头制成的矛和燧石工具混合在一起，断代为13,550年前。当然，这个考古学的地层不能就说是与拉斯科洞窟岩画是属于同时期的。

步日耶以一种敏锐的风格分析，把拉斯科(Lascaux)洞窟崖壁画置于奥瑞纳—佩里戈尔文化期，可能标志其上限。拉科隆(La Colombiere)的雕刻石板是发现在佩里戈尔文化期地层中的，碳—14测试所得的年代是11,650年前、13,400年前和15,500年前。后来再一次测试所得的年代为14,500年前和14,950年前，可能14,000年前是一个大概的平均数。这个断代是令人吃惊的，但我们必须尊重科学。

从编年学上看，马德林文化期的年代以碳—14测试的方法，仍然仅仅只提供一种松散的、模糊的年代。马德林文化期中期的考古学地层，在圣它—马西尔(Saint Marcel)的地方，断代为12,986年前，11,550年前和11,109年前。在坎塔布利亚的依尔约(El Juyo)洞窟的马德林文化期中期断代为13,050年前。阿尔塔米拉洞窟的马德林文化层以精致的贝壳为标志，断代为11,950年前。

在阿里特(Alliat)的拉梵契(La Vache)洞窟的发掘中发现有意义的地层，属于马德林文化期的，包含有鱼叉两边带有成排的倒钩。也在这个地层中发掘出小型艺术品，(诸如雕刻的骨器断片)，可以相信这里是当时人类的住处。

这些拉梵契人肯定也是那些常去尼奥洞窟朝拜圣地的人。在比利牛斯山的这些山谷，马德林文化期的最后时期，看起来一直持续到距今11,000—9,500年前。

欧洲旧石器时代晚期的洞窟岩画的编年学，是沿着这条基

本发展线索建立起来的。开始，艺术作品可以上溯到 30,000 年前。它们属于所谓奥瑞纳—佩里戈尔文化期的风格，这种风格的发展以拉斯科洞窟为代表，约存在于距今 14,000 年—13,500 年前。这种风格紧接着被一些马德林文化期的风格所覆盖，其起始时期为距今 14,000 年前，结束于距今 9,500 年前。这是艺术活动谨慎的、朦胧的起源。从总体上来说，步日耶认为艺术创作活动始于 40,000 年前。

史前艺术的问题不再是什么伪造，或什么无限广大的年代，而是一个确实的存在。即使讨论仍将继续下去，例如，那些拉斯科洞窟岩画中的庞大的牛科动物，究竟是属于佩里戈尔文化期，还是马德林文化期；拉斯科洞窟代表哪一种转变的风格，哪一种派别？

佩里戈尔派别存留着特定的传统的表现样式，诸如，一个从侧面描绘的牛科动物的身躯，而它们的角却是正面的，所谓"旋转的透视"。但是，这种表现样式只能说明一种艺术样式，或许说是一种派别，很难说在编年学上有多大的意义。

史前艺术的创造者并不是非常遥远的。他们属于"新人"(Homo Sapiens Sapiens)人种。步日耶指出："他们是人，像我们自己一样的人，既不比我们更其漂亮，也不比我们更其丑陋；既不比我们更其聪明，也不比我们更其愚蠢，他们是和我们一样的人。"这个人种我们在中石器时代文化期也同样可以遇到，虽然受到外部环境的影响会有细微的文化差别，但那是很不重要的。

乌非那克(Rouffignac)洞窟的发掘，已证明史前堆积物的延续性；地层提示出从马德林文化期的地层一直延续到金属时代和历史时期，有着不间断的连续性。其中一部分经碳－14 测定断代为距今 7005 年前，在这上面和下面发掘出的燧石制成的刀，由于加工谷物而变得非常光滑。毫无疑问，当时并无农业，

谷物的采集是有的。所以这可以假定在西方谷物的采集至少可以上推到距今8000年前。伊拉克的农业村落断代于距今为9000年—6700年之间，在伊朗的贝尔托(Belt)洞窟中的农业层则断代为距今7790年。这些断代说明植物采集的起源，在东方与西方差不多的是同时期的。

第三节 在中国的发现

一 周口店的北京人

20世纪20年代中国猿人在北京周口店发现(图1)，展现出中国史前考古学的广阔远景。但在中国旧石器时代的洞穴中，还没有发现过原始艺术品；一直到山顶洞的发掘，才发现旧石器时代晚期的装饰工艺品。说到山顶洞遗址，必须谈到周口店，因为山顶洞就在中国猿人产地的龙骨山的山顶。在这里发现与欧洲同时期相类似的装饰品。这种装饰品制造相当精美，也标志着当时的山顶洞人已经具有相当高的艺术水平。

周口店遗址的发掘是从19世纪下半叶挖“龙骨”开始的。或许可以说，中国的许多古人类化石的发现，都是由于“龙骨”引发出来的。所谓龙骨就是古脊椎动物的化石，其中以牙齿化石所谓“龙齿”最为珍贵。当时人们对待这种化石的态度有两种：一种认为它是人类进化的物证，作为科学研究的珍贵资料；而另一种则是把它做为药材，送进药铺，进行买卖。

1870年，英国理查德·欧文(R. Owen)，这位古脊椎动物学开拓者，根据“龙骨”的有关材料，写出过关于中国哺乳动物化石的论文。

1900年前后，德国哈贝尔(K. A. Haberer)医生将从中国药

店里买到的“龙骨”，于1903年带回国，交给有关专家从事研究。当时著名的古脊椎动物学家施洛塞尔教授(Max Schlosser)对哈贝尔带回的“龙骨”经过研究后，发现其中有颗牙齿很像人类的牙齿化石。他的著作《黄土地的儿女》中提到过这件事情。

1914年瑞典地质学家安特生(Johan Gunnar Andersson 1874—1960)受中国政府聘请，来华担任矿政顾问，并协助开展有关煤田及矿产的调查。此人爱好广泛，博学多才，不仅是著名学者，而且是一位探险家，曾经到过南极，他在中国共住十年之久。在这十年中，用他自己的话说：他是以“采矿专家、化石采集专家、考古学家”的身份在中国度过的。后来他出版的关于中国的著作有《中国远古之文化》(1923)《中国史前史研究》(1934)等。他对“龙骨”颇感兴趣，凡有所遇，必究其来源，并把施洛塞尔教授关于中国化石的鉴定，通知在华工作的外籍人，嘱其注意搜集，提供有关线索。

当时在北京任教的化学家格雷尔·吉布，向安特生提供了在红色粘土中发现的碎片，并说明采自周口店附近的鸡骨山。1918年3月23日安特生骑毛驴，起早赶晚，到周口店鸡骨山考察了两天。在1921年初夏，奥地利青年古生物学家师丹斯基(Otto Zdansky)刚从维也纳获得博士学位，经乌普萨拉大学教授维曼的建议，来中国与安特生合作发掘化石并从事研究工作。他首先被派到周口店发掘鸡骨山。1921年8月安特生与美国的葛兰阶(Walter Granger)到周口店看望师丹斯基，就在这次考察时，安特生注意到在堆积物中有石英碎片，他认为凭借它们那锋利的刃口，用来割切兽肉是不成问题的。于是他扣击着岩壁对师丹斯基说：“我有一个预感，我们祖先的遗骸就躺在这里。现在唯一的问题，就是找到它。你不必焦虑，如果有必要的话，你就把这个洞窟一直挖空为止。”

5年后，师丹斯基在乌普萨拉大学古生物研究室里，整理从

中国带回的标本时，在周口店带去的标本中，明确认出有人类的牙齿，问题才明朗化起来。

1926年10月17日，赶在瑞典皇太子来华参观，举行欢迎会时，才宣布这个惊人的消息——北京周口店发现人类化石。

自1927年春起，周口店的发掘工作系统化起来，得到美国洛克菲勒基金会在财政上的支持，签订了《中国地质调查所与北京协和医学院关于合作研究华北第三纪和第四纪堆积物的协议书》。具体事务由加拿大内科医生与体质人类学家步达生(Blach Davidson)负责。他是最早提出“北京人”这一假说的人。第一次世界大战以后，步达生在中国北京任协和医学院胚胎学和神经学教授，先在中国当时华北的热河省，后又去泰国寻找早期人类化石的遗存。1927年，在周口店发现一颗形状异常的人类下臼齿，根据这颗牙齿，他断定曾有一种前所未知的人类或人种存在，并命名为“北京人”。1932年他指出“北京人”与爪哇的直立猿人之间关系极近。后来发现的许多头盖骨都证明他的判断是正确的。

史前考古学属于近代科学的范围，它开始是由西方传入的。1927年杨钟健在德国慕尼黑大学获得博士学位，回国后担任周口店史前考古学研究的中方负责人。与此同时，毕业于北京大学地质系的裴文中也被调到了周口店，成为杨钟健的助手。他们两人携手合作，谱写了中国史前考古学研究的第一章。1929年，裴文中在周口店第1地点发现了北京人的第一个头盖骨化石，这一发现改写了人类的历史。

裴文中(1904—1982)，是北京人第一个完整的头盖骨化石的发现者。1927年他毕业于北京大学地质系，后留学法国，从法国考古学家步日耶攻读旧石器时代考古学，获巴黎大学博士学位。1929年12月2日他在周口店第一地点首次发现著名的北京人头盖骨化石，为人类发展史提供了重要的证据。

裴文中这个名字将永久与周口店联系在一起。他自己承认，当他初到这个遗址，开始系统性发掘工作的时候，他对于哺乳动物化石知道得很少。但是他学得很快，到了1929年地质调查所下面成立了一个新生代研究室，专做周口店洞穴调查时，裴文中被任命为洞穴发掘的田野工作主任。就在那年的12月2日裴文中发现了第一个北京人的颅骨。引裴文中自己的话说："下午四时许，竟自发现猿人头骨。我的运气真好！猿人头骨一半在松土中，一半在硬土中，那时天色已晚，若加油工作起来，我怕到晚上也掘不出来。其实他已经在山中过了不知几多个日夜，并不在乎多过一夜；但是我不放心，脑筋里不知辗转了多少次，结果决定取出来，用撬棍撬出。"(《周口店洞窟层采掘记》，北平地质调查所地质专刊，乙种七号，1934年，第39—40页)

这里所说的头骨是自1929年以来，从周口店第一地点发现的七个头骨中的第一个。

虽然由于他所担任的田野工作的角色，裴文中的名字和声誉是与北京人的化石不可磨灭地连结在一起的了，但他在学术上的贡献，并不仅在这些人类化石的研究上；因为这些化石后来都交给步达生和魏敦瑞了。

裴文中亲手发现、发掘的第一地点猿人头骨，自发现的第二天交给步达生以后，再也看不到这件化石，他曾带着失望的口气说过，一旦将从洞穴堆积里面找到的、这些价值连城的化石交给西方的科学家以后，他自己就不能再研究它们了。这可以说是帝国主义侵略中国的事实，在考古人类学上最赤裸裸的表现。

1937年抗日战争爆发，地质调查所迁往后方，但是裴文中留下来看管遗址和新生代研究室。到了1941年11月初，根据那时在重庆的地质调查所的翁文灏和美国大使达成的协议，在存放北京人化石的协和医院内，裴文中的美国同事们，便将北京人化石装箱，共装两只白木箱。箱内还套有小箱，小箱内是用棉

花包好的中国猿人标本。山顶洞的人类化石，也一同装在这两个箱里。箱上没有字，只有AB两个记号。约在11月底，将这两个箱子送到美国大使馆中，预备由美国驻北平陆战队带到美国去。不久，这批化石便在珍珠港事变以后的混乱局面之下失踪，从此不见踪影了。

从1921年发现周口店北京人遗址以来，历次的发掘工作仅注意动物化石或人类化石的搜寻，而完全忽略了人类的文化遗存。从1931年起，裴文中首次通过研究，确认石器、烧骨和用火灰烬的存在，从而明确了北京人的文化性质，将北京人的研究纳入考古学研究的范畴。

1931年周口店扩大了工作范围，增加了新的成员，于是贾兰坡参加了进来。裴文中经常说，周口店是一个"很好的训练人才的地方"。事实正如他所言，周口店为中国造就了三位世界第一流的史前考古学家。1992年杨钟健的巨幅彩色照片被悬挂在伦敦的大英自然历史博物馆的展厅，成为世界最杰出的六位古生物学家之一。1957年裴文中被选为英国皇家人类学会名誉会员。1994年贾兰坡当选为美国科学院的外籍院士。中国科学院古脊椎动物与古人类研究所，正是以他们三位为核心建立起来的。1994年古脊椎所庆祝成立65周年，其起点就是1929年发现北京人头盖骨的那一天。

1933—1934年裴文中主持发掘山顶洞遗址，又获得旧石器时代晚期的山顶洞人化石及其文化遗物。发掘北京周口店的山顶洞，开掘的结果，发现人类的化石甚多，其中有三个完整的头骨，其他遗物包括打制的石器，骨制与牙制的装饰品，还有许多古生物化石，包括现已灭绝的动物数种。山顶洞装饰工艺品的发现，为中国旧石器时代的艺术品首次大量出土，对研究中国旧石器时代的艺术有着重要的意义。

山顶洞发现的是中国新人化石，蒙古人种的祖先，据碳-14

测定，山顶洞人距今18000年以前。共发现个体八具，其中较为完整的有三具(男性老人一具，女性两具)。形态特征：头骨粗壮而且较长，属长头型；额部倾斜，眉弓发达，眼框低矮；鼻根宽阔；下颌骨颏孔位置较低，而且靠后颏部突度较小。伴生动物化石有54种，其中不少已灭绝。出土器物有骨器、石器和装饰品等；装饰品有石珠、穿孔砾石和兽牙等，工艺制作已相当进步。解放前所发现的全部山顶洞人化石，和北京猿人的化石一样，已于1941年在美国人手中被弄得下落不明了。

由于山顶洞发现的遗物中有打击的石器和装饰品等，但没有陶器，根据种种性质观察，与旧石器时代后期相同，与欧洲奥瑞纳文化期及其以后的文化期类似。

再作详细比较。比如，由于山顶洞发现的刮制的针眼和火石，石器修制得不整齐，砾石打击的斧状器很粗糙等等性质看来，比奥瑞纳文化期更为原始。相反的，如从石珠的研磨及石珠的钻孔技术方面来观察，则又比欧洲马德林文化期的遗物为进步，所以，裴文中根据这个事实认为山顶洞的文化为独立发展而成，与欧洲文化有地域上的区别。

二　小型线雕作品的出土

在中国，史前艺术的发现从本世纪20年代开始一直继续着。

随着中国考古学的不断发展，中国旧石器时代的文化遗存中的艺术品也正在不断地出土，并具有中国自己的特点。

1963年，尤玉柱、王择义在中国山西朔县峙峪遗址发掘时，发现一些骨片，在光亮的骨面上有人工刻画的简单图案。这些骨片相对于峙峪遗址中那些骨质尖状器而言，形状较小，硬度较软。欧洲旧石器时代遗址中与此类似的雕刻符号被看作是“有

意识的"或"象征性的",至于峙峪遗址中的雕刻骨片上的刻痕究竟有何意义,还需作进一步研究。

在一件马类肱骨碎片上,刻有简单的图案,骨片长8厘米,宽3.1厘米,发现者认为是由左右两组图像组成的。据解释:左边图像主要刻画一只刚被击毙的羚羊和两侧包抄过来的猎人;右边的图像表示一只疾奔的鸵鸟以及从三个方向包围的猎人。鉴于刻画的图像简单,解释可以不一;而且骨片是否人工刻画的痕迹亦属可疑。在同一遗址出土的骨片达数百件之多;经反复比较,兽骨片上有各种痕迹,如植物根的腐蚀、细菌腐蚀、动物啃咬等等。此件发现者认为是人工刻痕,并推测,这件标本有可能已在主人的手中经历很长时间,所以表面十分光滑,也许是峙峪原始部落首领的拥有物,年代距今约28100年前。

在峙峪遗址的上层又发现一件钻孔的石头碟片(图68),非常精致,是一件人工制造的装饰工艺品,像我们现在的珠宝那样,可惜打碎成两半了。

两年前,1961年,王峰在河北兴隆县发现刻有纹饰的鹿角(图12)。这件已经成为化石的鹿角,属赤鹿右角眉枝残断,其中的纹饰复杂,图案美观,是我国旧石器时代首次发现的刻染艺术佳品。根据伴生的最后斑狗、赤鹿、斑鹿等动物化石判断,其时代应为更新世晚期,是旧石器时代晚期的雕刻艺术品。经碳-14测定,年代距今13000年前。

这件艺术品表面已被侵蚀,呈灰白色,部分表面上保存一层鲜亮的朱红色沉积物,但其刻痕仍保存至今,且有红色完全填充于刻画的沟槽内。由此可以推测,当时的艺术家是用颜料涂抹于沟槽中的。这件艺术品似经磨制后再行雕刻,最后染上红色。其天然的多叉鹿角表面只有部分保持原状,截面呈椭圆形,在纵向表面刻有三组明显的雕刻图案:经过修平的表面上有组图案,

而第三组图案在两个侧面的一边。

刻线是用石器作为加工工具的,刻线的宽度、深度与两条刻线的间距都是匀称的。雕刻(阴刻)几何形图案三组:第一组由四组密集的曲线组成;它的风格是每组有六至七条平行的波浪线,这是一种比较出色的设计方式。第二组由互相平行的曲线组成“8”字形;它的风格是一个精细的个体 8 字基本花纹。第三组由直线、斜线和连弧纹组成,形成对称性很强的图案;这种风格的特点是平行线与斜线相互穿插。这三组图案的艺术风格大胆而细腻,原始艺术家不仅极好地掌握几何形图案的间隔和深度,而且在构成复杂的曲线方式上,能使之有机地统一在矩形的布局之内。这是一件装饰性的美术作品,也可能有某种宗教的含义。

美国学者马沙克(Marshack)一直认为,西方原始艺术中的“几何形符号”,是洞窟岩画最重要的组成部分之一。但在东方(包括俄国、印度、西伯利亚和中国)这种抽象符号艺术在含义上要比西方复杂得多。这件艺术品是中国目前所发现的最早的雕刻艺术品,它的发现,为中国史前艺术提供了珍贵的实物资料。

此外,在河北迁安爪村旧石器时代晚期遗址中,曾出土一件骨锥,锥尖用利器从四个面刮削而成,刮削痕迹平齐,使锥尖横断面呈梯形。锥柄稍残,柄上有四组平行的刻画的痕迹,每组刻痕长短相近,排列整齐,多者 14 道,少者 8 道。此骨锥通长 161 毫米、柄宽 28 毫米、厚 12 毫米。在贵州桐梓县马鞍山旧石器时代遗址中也出土过一件带有刻纹的骨棒。

上述几件带有刻纹的艺术品,均是在兽骨上进行刻画的,这些简单的刻纹内涵不详,但可以肯定地说这是原始人类有意识的刻画,有的刻纹可能是用来装饰骨器的,而有些可能具有一定的含义,蕴含着原始人类的某种情感或意义。

三　彩陶的发现

在中国猿人发现之前，1921 年在河南渑池县仰韶村发现的古人类遗址，采集了许多史前人类的遗物，其中包括精致的彩陶，它们代表着一种文化，定名为“仰韶文化”，为中国新石器时代文化提供了第一个证据。

仰韶遗址位于河南省渑池县城北 7.5 公里仰韶村南的台地上。遗址长约 900 米，宽约 300 米，面积近 30 万平方米。在遗址发现后，1937 年，河南省博物馆曾派人到此进行考古调查，采集了石器、骨器和彩陶片。1951 年，中国科学院考古研究所进行调查和试掘，发现仰韶村遗址存在着仰韶文化和龙山文化两种不同的文化因素。1980 年和 1981 年，河南省文物研究所在仰韶村遗址进行发掘，发现仰韶村遗址主要包括有仰韶文化中期（庙底沟类型）、仰韶文化晚期、龙山文化早期（庙底沟二期文化）和龙山文化晚期（河南龙山文化）四层互相叠压的文化堆积，其中仰韶文化晚期包含了两个层次的不同年代的遗存。其上还有东周文化的遗存。1961 年中华人民共和国国务院公布为全国重点文物保护单位。

在仰韶文化层中发现有圆形和椭圆形的窖穴。出土石器有斧、铲、刀、凿、镞、网坠、弹丸、犁形器以及刮削器、砍砸器等。陶器数量很多，以泥质红陶和夹砂红陶为主，器形有鼎、灶、釜、甑、钵、盆、碗、壶、罐、瓮、尖底瓶等。纹饰有线纹、绳纹、篮纹、弦纹、划纹、附加堆纹等。在龙山文化层中发现 4 座房基和 30 多个窖穴，出土一批石器和相当数量的陶器。陶器以灰陶最多，器形有鬲、鼎、罐、盆、缸、豆、碗、口、杯、器盖等。

仰韶文化的特点是：陶器中有外面磨光的，上有黑色及褐色彩绘称之为“彩陶”。后来又在黄河中、上游调查，发现了若干类

似的文化遗址。由于这些遗存均含有一定数量的彩陶,曾被统称为“彩陶文化”。集中表现仰韶文化特征的陶器,以手制的泥质红陶和夹砂红陶为主。泥质陶器上常见的彩绘,一般是环绕外壁上部,用黑色绘出几何图案、植物和动物的纹样。仰韶文化期的人类,是现在华北人的祖先,所用器具多为骨制及石制。石器中大部为磨光的,这种文化无疑的是新石器时代的文化;而其彩陶,则为中国新石器时代最光辉灿烂的艺术品。仰韶文化的时间为距今五千至七千年(图13)。

1961年8月,建立了仰韶村文物保护小组,并收集文物,建立了文物陈列室。1966年4月河南省文化局文物工作队对仰韶村遗址进行测量和全面钻探,划出了重点保护区和一般保护区。1973年渑池县文化主管部门组织检查仰韶村遗址文物保护情况,整顿保护小组,指定取土场地。1980年树立保护标志碑。1986年,由上级拨款和群众集资,在仰韶村建立了文物陈列室和纪念性碑亭。

仰韶是个只有几十户人家的小村庄,但它的名气却很大,它的确是很不简单,因为距今数千年前,黄河流域一种非常强大的远古文化产生于此地。那种文化现象也因在此村发现而被命名为“仰韶文化”。

1994年,一位记者曾去仰韶采访,他记述说:

> 仰韶村距河南省渑池县县城约20华里。到渑池县城便能看到大街上处处有仰韶的招牌,仰韶大厦、仰韶酒厂、仰韶牌水泥等。满街打听去仰韶村的路线及车次,大多数人不清楚,最后终于找到了一个三轮车,经过半小时的颠簸,我们被搁在了一个大沟壑边,司机给指了方向说,前面的道路泥泞不通,你们自己去吧。进了仰韶村,但见一个刻有“仰韶文化遗址”的水泥牌立于地头,几个小孩正在牌上玩耍,由于经常无甚游人,他们见我拿了照相机很惊奇。这

时恰好一村民路过，当我们问起仰韶文化遗址在那里时，他笑了，并轻蔑地向左右一指，“这不都是？”顾盼左右，只见房前屋后、田间地头、土坎水沟旁，到处是坑坑洼洼，瓦块碎片、碎石白骨比比皆是，这可是比秦砖汉瓦早几千年的先民遗物啊，如此模样确有暴殄天物的罪过。田地里有一农妇荷锄走来，我们问这里经常没有游人吗？她回答：“有的，那一年来了好多大人物坐着小车，下来在土坎边抠点土或是瓦片就走了，说是开学术讨论会的。”我国真是地大物博，拿这点珍贵文物不当回事，这样的遗址无任何保护措施。我们亦模仿着“大人物”的样子蹲在了土坎边，挖了挖那些已裸露一半的瓦块、陶片，有的还是色彩鲜明，这就是仰韶文化最具特征的彩陶了。至今所有的美术书上都有造型古朴浑厚、图案精美的仰韶文化陶器照片。在此偶尔还见一些骨头，不知是人骨或是当时人类吃剩下来的什么动物的骨头。一路上听人说起，这些年不断地有“老外”来村里收购石刀、骨针、陶鼎之类的文物，很便宜的，一枚骨针才一角钱，让人痛心。（陈建勋《仰韶村见闻》，《中国文物报》1994年11月6日）

彩陶，除了中原地区以外，各边远少数民族地区也都有发现，包括内蒙古、新疆、西藏等地，实际上中国原始时代的艺术是由中国各民族共同创造的。在中国这样广大的境域之中，未来的工作还很多，还将有更为重要的发现，原始艺术研究灿烂光辉的时期，尚待我们去努力开创。

四　中国岩画的故事

岩画，是涂绘或凿刻在岩石上的图画。涂绘的又被称作崖壁画；凿刻的又被称作岩刻或石刻。它记录了远古时代人类生

存活动的连续性的篇章，它是人类描绘在岩石上的一部远古史。前面我们说过了欧洲洞窟岩画发现的历史，但现在我们还不知道中国是从什么时候开始，才记起有关岩画的事来。

大约在民间的传说里，很早就曾有过许多关于岩画的故事，例如在云南的阿佤山上，早就流传着许多关于沧源崖画的传说（图 14）。

一个故事说：上帝开天辟地以后，在岩洞里找到了人类，当时的人类体格魁伟，食量惊人，一顿能吃掉一箩筐，一口能吞进一竹筒，最后连树叶草皮也都被他们吃尽了。上天要发洪水了，这时，上帝告诉他们："你们每人快造一只木船，这样才能躲避灾难。"人们说："洪水我们不怕，淹了平地可以爬山，淹了大山可以上树，再说我们即使躲过了洪水，也会被饿死的，我们应该考虑给后人留下怎样生活的教训。"于是他们杀了牛，用牛血和红色矿石粉掺合在一起，在崖壁上画下了那些教导后人应该怎样生活的岩画。

据说，现在的人类是洪水之后第二次产生的人类，那时他们既不会生产，又无处生存，饥肠辘辘，病魔缠身，还要躲避毒蛇和猛兽的袭击，生活极端痛苦。后来他们在崖壁上发现了岩画，于是，他们就照着岩画的样子，学习种植庄稼、狩猎野兽和饲养牲畜。从那个时候开始，人们才过上好的生活。

千百年来，每当林木苍翠、山花烂熳之时，佤族村民都要到岩画点前面举行庄严的祭祀活动。首先点燃蜡烛，摆上茶叶和其它象征吉祥的食品，然后由部落中的长者在岩画前作祈祷："神啊，自从您教会我们生活以后，我们才过上今天这样人丁兴旺、美满如意的日子。今后我们一定要继续遵照您的教诲，将来的日子还会更好。"举行这种祭祀活动的时候，群众还要尽情歌舞，往往要持续一两天。

1950 年，在广西左江流域宁明县发现了花山崖壁画（图

15)。其实，在民间早已有了关于岩画的传闻，并为它编织了许多传奇的故事，世代相传着。

有这样一个传说：从前有一个英雄，名叫勐卡。他力气过人，干起活路来，一个顶十个，能把一千多斤重的大石头，投掷出三四十米远。他对欺压老百姓的皇帝极为仇视，为了兴兵造反，他召集起百姓，经过百日操练，个个都成为奇勇无比的神兵，把皇帝的军队打得落花流水。人们为了纪念这位英雄的业绩，就把他们画在花山的崖壁上了。

另一个故事则稍有差异，结局更是大不相同。说勐卡想造反，但没有兵马，于是他在纸上画，画的兵马要经过一百天，才会变成真人真马。他独自一人在屋子里面画，画好后就锁在箱子里。秋收时，他已经画了九十多天了，却发生了一件事：他母亲见他白天不出来干活，非常怀疑，有一天趁他不在家，就悄悄走进他的房间，打开箱子看，谁知刚把箱子打开，所画的那些兵马都飞出去了，但因不足一百天时间，没有变成真人真马，而是飞到花山崖上就贴住了，变成了壁画。勐卡回家后，很伤心，每天跑到花山崖下去看壁画，站久了，他也变成了一块石头。

传说虽然古老，但花山崖壁画真正的科学发现，却是50年代的事。而文献中对于花山崖壁画的记载，始于宋代。此后，明代和清代的文献中也提到过它。宋代关于左江流域崖壁画的有李石的《续博物志》，在该书的卷八中写道：

> “二广深溪石壁上有鬼影，如淡墨画。船人行，以为其祖考，祭之不敢慢。”

这里所说的“二广深溪”，当指现在的左江。说那沿岸的崖壁画，被认为是祖先像，人们在崖壁画前面举行祭祀，不敢稍有怠慢。

比起民间故事来，古代的文献记载似乎更受到重视。其实，古代文献也大都是根据当时的民间传说记载下来的。

中国岩画的发现，见之于古典文献的时间是非常早的。《韩非子》是公元前3世纪战国时期的著作，距今有2300年了。

在《韩非子》卷十一“外储说左上第三十二”篇中说：“赵主父令工施钩梯而缘播吾，刻疏人迹其上，广三尺，长五尺，而勒之曰：‘主父常游于此’。”这里所说的“疏人迹”就是赤脚印。

那故事说：赵国有一个赵主父，在今河北省平山县东南（当时叫做播吾）的地方，叫工人用钩梯爬到一座高山上，刻了一个长5尺、阔3尺的大脚印，并注明“主父常游于此”。这故事说明脚印岩画在战国的时候已为人们所知，凿刻脚印岩画的风俗，直到战国时期仍在继续着，而且脚印岩画总是与重要人物有关。所以，中国可以说是世界上发现与记录岩画最早的国家。

《水经注》是北魏时期的一部有关河流的著作，作于距今1500年前。作者郦道元（约公元472—527）出生于南北朝分裂时期，世代出仕北朝，原籍范阳（今河北涿县一带）。他著述《水经注》可能始于490年前后。公元527年（北魏孝明帝孝昌三年）冬，在赴关右大使任所途中，郦道元为雍州刺史萧宝寅所杀害，当时大约是55岁，书稿恐怕尚未经过全盘整理完成。《水经注》不仅叙述了河流的发源和流向，还兼及有关的历史遗迹和传说，书中著录了包括大半个中国的二十多个岩画点的情况。它是中国，同时也是世界上有关岩画记载的最早文献之一。

古典文献中有关岩画的记录，其中最为详细的大约要算福建华安的仙字潭摩崖石刻了（图16）。

福建的华安仙字潭岩刻是1915年发现的，但在唐代张读公元九世纪撰写的《宣室志》就记载过这样的故事：泉州的南面有一座高峻的山崖，崖下有潭，水深得很，深得都测量不出来。潭中蛟龙常为人患，如果人们误入其地，或牛马到潭边去饮水，就立刻会被那蛟龙所吞食。因此，居住在山崖附近的老百姓，都带着妻儿跑到很远的地方去避难。

据说，唐宪宗元和五年(公元810年)的一夜，只听得山南有暴雷，轰鸣数百里，好像山崩地裂，人和牛马都被震倒在地。屋瓦互相撞击，树木连根拔起，经过三个时辰，到后半夜雷电才平息下来。第二天早晨起来，只见那山崖摧坠，掉下来的石头填满了水潭，潭水溢流，遍地是那蛟龙的血。这时，石壁上出现凿刻的十九个字。原先外出逃难的人们也都回来了，又在这里盖屋结庐。当地的官员因为那石刻的字，就给这地方取了"石铭里"这个名字，来记载那段奇怪的故事。

后来有人把山崖上凿刻的字的拓本，带到了洛阳。唐代著名的文学家韩愈，当时以尚书郎的身份任河南的地方官。据说他认出了那些字，说是上帝谴责蛟龙，命令将它杀掉除害。这些在仙字潭上凿刻的"仙字"，现在我们看起来，其实是岩画的图形。

明清以来，各种地方志上，关于岩画的记载是很多的，有的与现在的作品内容不相一致。如位于香港东面的东龙小岛，在该岛的北岸，现在是开往香港的码头，这里有一处岩刻，那是迄今在香港发现的最大、也最感人的一处岩刻。嘉庆二十四年(1819)的《新安县志》中写道：

"石壁画龙，在佛堂门，有龙形刻于石侧。"而我们现在看到的东龙岩画却并非龙形则是鸟形。这个香港古石刻，县志里记得实在过于简略，比较起来，前面所说的一些民间故事就要丰富得多了。

岩画的故事大量地出现在古典文献与民间传说中，大都被描述得神乎其神，这因为那些岩画年代已很久远，人们已经说不清准确的内容与真实的来历了。但这也从一个侧面反映出中国岩画传统是非常古老的，不管是一千五百年前的《水经注》，还是一千年前的唐朝人的著作，有的都只是模糊记忆和神奇的传说了。

近代中国岩画研究，始于1915年黄仲琴对福建华安汰溪仙字潭石刻的调查。后来，二十年代末的“中瑞西北科学联合考察团”曾发现过内蒙古与新疆的岩画；四十年代石钟健等对四川珙县“僰人悬棺”岩画，也曾进行过考察。

中国岩画的大量发现，则是50年代以来的事。50年代对广西花山崖壁画的调查，和60年代对云南沧源崖画，以及70年代对内蒙古阴山岩画的发现和研究，都是卓有成果的。80年代以后，中国岩画的发现有更大的进展。现在中国岩画以其分布之广，数量之多，已成为世界岩画的重要组成部分。中国目前发现岩画的地区，东起大海之滨，西达昆仑山口，北至大兴安岭，南到左江沿岸，包括黑龙江、内蒙古、新疆、宁夏、甘肃、青海、山西、西藏、四川、贵州、云南、广西、广东、福建、安徽、江苏、台湾、香港、澳门等19个省区，遍及于100个以上的县旗。岩画点和画幅的数字则还未曾有过全面的统计(图17，18)。

虽然，中国是文献著录岩画最早的国家，但仅在不久前，中国的岩画，才有人提出可作为和欧洲史前岩画一样古老的文化遗迹。诸如，在中国北方草原上，大约距今一万年，动物群落中是鸵鸟和大角鹿尚在活动的时期。内蒙古磴口县格尔敖包沟岩画中，刻有七只昂首伫立的鸵鸟。在中国北方，几乎所有的旧石器时代晚期的遗址都有鸵鸟化石，但在新石器时代遗址里却从未出现过。可见，在旧石器时代，鸵鸟曾经是北方的古代人类十分重要的狩猎对象之一。另外，能够证实北方岩画上限年代的，还有大角鹿的图像。在内蒙古乌拉特中旗韩乌拉山的大角鹿岩刻，其角甚大，呈扁平形，近似掌状。这种大角鹿的出现是在更新世早期，距今约一百多万年，到更新世晚期，即距今一万多年前就已灭绝了。但是，用这种基于动物图形辨认的方法来进行岩画断代，会有许多不确定的因素，虽然可以给我们提供一个线索，这一点我们在后面的章节里还会谈到。

第四节　全球性的现象

在考古学家不断地发现史前时期原始人遗址的同时，民族学家带着望远镜到世界各个偏远的角落，去收集原始民族的材料，他们在世界各地发现了原始艺术。

关于原始艺术研究的方法问题也出现了新的局面，有一批学者认为：对原始艺术研究的开展，不仅在于考古学的发现，更重要的是人类学的发展。从原始艺术研究的编年史上说，首先是人类学的发展推动了对原始艺术的研究，即首先从现代残存的原始部族艺术的考察，来推测艺术的起源。“由于我们航海家的勇敢，大洋被横渡了，新岛屿被发现了……我们时代的航海家给了我们一个新地球。”（法国让·斐纳《对话录》1530）

一　民族学家的发现

从现代原始部族的生活，以及他们的艺术，来着手考察史前艺术的问题，是有充分理由的。恩格斯曾把现代残存的原始部族称之为“社会的化石”。它可能为史前时代人们的生活以及当时的艺术提供了一种类比。尤其是在大量史前艺术痕迹已消失的情况下，这种类比几乎是不可缺少的。像在诗歌、舞蹈、音乐这样一些以语言、音响和人体为媒介的艺术形式中，我们事实上不可能获得史前艺术的直接证据，因此，只能根据现代残存的一些原始部族的艺术来进行推测。

“要对旧石器时代艺术情况下一个明确的结论是非常困难的。诗的起源问题正如音乐和舞蹈的起源一样，早已消失在人类自身发展过程的迷雾中了。因此我们只能去研究我们时代的

野蛮人的生活现象，并以此推论在史前时代的那些种族的状况，这可能还是一种安全的立场。"（威廉·奈德：《美的哲学》伦敦1904）

对于原始部落的发现，一直延续到20世纪的90年代。1994年1月27日出版的法国《快报》周刊，有一篇文章《被遗忘的部落》中说：

新几内亚岛是居格陵兰岛之后的世界第二大岛，它有80万平方公里无法进入的森林，还有大片沼泽地、红树林和海拔5000米的雪山。在这里生活着最后一批自由人："被遗忘的部落"。

巴布亚新几内亚各地的情况千差万别。从一个省到另一个省，甚至从一个村庄到另一个村庄，风俗习惯、语言、性格——粗暴的或温柔的——安全不相同。因此在一个有400万人口和800种不同语言的国家中，谈巴布亚的统一是不大现实的。

1511年发现的这个岛，到20世纪才得到真正的开发。30年代，白人到这个岛的中部进行探险，发现了一个人们不知道铁器为何物，但却善于打仗的世界：他们与相邻的村不断发生战争。这种"部族战争"在十多年前再度爆发了，并一直延续下来。直到1993年12月，在恩加省，2000名武士还几乎每天都要相互厮杀，但谁也不知道他们是为了什么。

第二次世界大战加速了这个岛的开发，后来又发现了丰富的铜矿、金矿和银矿。但是这里的自然条件十分险恶，山峦起伏，千岩万壑。新几内亚至今仍没有完全被人们所认识。

新几内亚岛不断地泄露出它的秘密。1993年5月10日，一个18人的探险队离开奥克萨普明。经过艰苦努力，探险队到达目的地时感到大吃一惊：利亚韦普族人仍使用着石斧，身上穿的是树叶。然而，他们却有教堂——一位路德教的牧师比探险队早来两个月。他已开始传教工作了。

探险队的到达吸引了全体村民。18 名队员立即被村民团团围住。村民对探险队的装备非常感兴趣。对利亚韦普族人来说，一切都是新发现：大米、菜、热水、罐头、火柴、枪、收音机。一位队员说："当我们打开收音机，村民一开始感到非常害怕，后来聚集在收音机周围，听里边发出的声音，他们惊得发呆。"

利亚韦普人在 1993 年春被发现后，现在已经发生了许多变化。1993 年 7 月初，好几个利亚韦普族人来到奥克萨普明，收到全国各地寄给他们的东西：铁斧、砍刀、衣服、炊具等等，他们的习俗正在发生变化。但是，利亚韦普族人对探险队说，在深山里还有一个部族。此外一个助产士说，在桑多恩省和东塞皮克省的交界处，她看到了一群陌生人，他们居住在一个完全与世隔绝的地方。

19 世纪初期，甚至更晚的时候，石器时代的文化还遍布于世界的各个角落，如亚洲的东北部、南部和东南部，美洲的北部和南部，非洲，澳洲以及太平洋中一些岛屿等等。对于这些原始部落、部族、民族的研究，逐渐揭开了人类早期社会之谜。比如，原始人的"只知其母，不知其父"，虽然在我们中国已经早有人说过了，《吕氏春秋》的《恃君览》中说："昔太古尝无君矣，其民聚生群处，知母不知父，无亲戚兄弟夫妻之别。"不过，我们的古代作者大约是得之于传闻，没有认真仔细地研究过，正如古代希腊的哲学家和诗人，对人类祖先也略有漠然的记述一样，都是没有科学根据的。但是，到了 19 世纪后半期，这个问题却被民族学者科学地揭示出来了。

美国学者摩尔根(Lewis Henry Morgan 1818—1881)，以他在印第安人中所收集的材料，写成的《古代社会》一书于 1877 年出版。书中分析了原始社会的氏族制，认为一切文明民族的开初都是实行氏族制的，而最初的氏族又都是母权制。人类社会的发展一般是从母系氏族过渡到父系氏族，从母权制过渡到父

权制。此外他对原始氏族中的制陶术、图画文字、建筑术、装饰品、墓葬等都作过有价值的论述。马克思、恩格斯对摩尔根的贡献给予很高的评价。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中,采用了摩尔根所提供的大量珍贵资料。

英国人类学家弗雷泽(Feazer Sir James George 1854—1941),他之所以在人类学家中享有崇高声誉,是因为发表了《金枝》一书(1890)。这部著作的基本论点是,人类思想方式的一般发展过程是从巫术到宗教,最后发展为科学。他将巫术与宗教加以区分,提出巫术是企图用错误推理产生的办法来控制事务,而宗教则是向神灵乞求帮助。这一论断,为此后许多人类学著作所采纳。《金枝》对于非洲和世界其他各地广泛传说的"神王统治"中的教权和王权的结合,着重作了说明。他认为"神王统治"这种制度起源于一种信仰,即社会和自然界繁荣昌盛有赖于神王的生命力,当神王的精力衰退,必须把他杀掉由另一个更为强有力的继承人来取代(该书第二十四章"杀死神王")。弗雷泽因向他同代的欧洲思想家介绍了大量原始习俗,而在学者中间产生了广泛的影响。他在对原始部族的巫术、祭礼、宗教等,广泛地进行了调查研究的基础上,发表了这样一个基本观点:人类文化的发展是通过类似的轨道进行的。

德国艺术史家格罗塞(Ernst Grosse 1862—1927)1893年出版了名著《艺术的起源》。当时的情况是,差不多欧洲各大城市均已建立了人类学博物馆,陈列着反映世界各偏远地区的原始民族生活情况的展品,展品中包括他们所创造的艺术品。该书就是在这样的条件下写成的。他认为,到了我们这个时代,艺术科学研究者如果还不明白欧洲的艺术并非世间唯一的艺术,那就不能原谅了。当时艺术科学的首要而迫切的任务,乃是对原始民族的原始艺术的研究。只有通过原始艺术的研究才能解开,在社会的经济组织和精神生活之间,特别是在与艺术之间,

存在着的一种密切的相互关系。所以他认为，艺术科学的研究应该从人类学着手。因此，该书不仅考察了他那个时代已经发现的大量残存的原始艺术，而且偶尔也涉及史前艺术的例证。

俄国哲学家普列哈诺夫(1856—1918)他除著有大量的马克思主义经典理论著作外，还有美学和文艺批评方面的著作。《论艺术(没有地址的信)》是他的美学代表作。该书凭借了当时出版的大量的民族学的文献，依据事实的材料，阐述了社会物质生活条件直接影响原始民族艺术的这个历史唯物主义观点。《没有地址的信》可以看作是格罗塞探索方向的继续，普列哈诺夫运用了马克思主义的观点，为原始艺术的研究开辟了一个新的方向。他认为社会生产和生活方式，最密切地反映于艺术现象上的，是在原始社会的时候。原始民族之看事物，最初是从功利的观点出发，后来才移到审美的观点上去，一切被认为美的东西，首先就在于是对他们有用、有意义的东西。他通过对原始艺术作如上分析，来证明物质生产先于艺术生产这样一个唯物主义历史观的根本命题。

中国历史上积累着丰富的民族学资料。但民族学作为一门学科，是资本主义上升时期兴起的，它传入我国则为时较晚，直到 1926 年由蔡元培(1864—1940)著文，才把民族学这门科学正式介绍到中国来。蔡元培 1907—1911 年留学德国，曾对西方美学作过深入研究，并系统地考察了西欧各国的传统艺术。他撰写了一系列美学论文，把西方近代美学思想介绍到中国。辛亥革命后，曾任南京临时政府的教育总长，后又长期任北京大学校长。他在《对教育方针的意见》一文中，把美育列为国民教育的宗旨之一。以后又把体、智、德、美并列为“四育”，提出以美育代替宗教的著名口号，强调美育是一种世界观的教育。

中国的民族学调查始于 30 年代。民族学家费孝通与王同惠，同期毕业于燕京大学的社会学系。1935 年，在他们结婚后

不久，应邀对广西象县(1952年后改为金秀瑶族自治县)进行少数民族社会历史调查研究的工作。当时的偏远瑶族村寨交通不便，经济十分落后，加上语言不通以及存在着民族隔阂等，考察工作的开展是极其艰苦的。

在两位当地人员的陪同下，1935年的10月18日，费、王两人即跋山涉水进入了大瑶山。王同惠担任花篮瑶社会组织的调查研究；费孝通负责普查性的调查研究。预计用四个月的时间完成调查的任务后，定于1936年2月返回北平清华大学继续其研究工作。谁料，不幸的事发生了。那是1935年的12月16日，正当他们根据调查工作需要从古陈村转移到南县罗运乡的途中，由于这段山路崎岖险峻，协助挑运行李兼向导的当地人先行，费、王两人随后，当他们行至五指山冲口一块大石板处稍作休息时，那些挑夫兼向导们竟不候先行，从而导致他们在行至潭清的岔路口时，误入一片竹林之中。林深不知处，他们迷路了。他们两人好不容易摸索着走到一处叫斗篷岭石八的地方，见到一座搭设成门楼形的构架时，竟以为是到了村寨，正当费孝通探身察看时，却掉进当地村民所设的狩猎的陷阱里，触动了机关，一时木石俱下，把费砸伤并压在坑下。此时求助无人，只有王同惠一人奋不顾身地先移开木石，再把受伤的丈夫拖出，略作安置后又急奔林外向村民呼救。

王同惠此去再无回音。费孝通忍受着伤痛的折磨在野外度过一个寒夜。次日他靠一点一点地爬出竹林，已经身疲力竭，无法前移，碰巧遇到一位瑶族村妇，但又因语言不通只能用手势请求她相救，那村妇见他模样特别，还戴着一副眼镜不敢向前，反而匆匆离去了。瑶家头人们得知此消息后，把受伤的费孝通送进医院治疗；另一方面动员所有的男人们一起出动寻找王同惠的下落，“不见活人，死人尸体也要找到”。一连找了六天六夜，第七天终于在罗运乡鸡冲屯尾一山涧急流处发现了王同惠女士

的遗体。(费孝通、王同惠《花篮瑶社会组织》附录:费孝通、王同惠考察大瑶山轶事,江苏人民出版社 1988)

到了 40 年代,1943 年暑间,燕京大学又组织边区考察团前往川南雷、马、屏、峨等彝族地区,作实地考察。

林耀华在《凉山彝家》一书中,曾记述过考察中的一段情况:

当考察团徒步行至支乎者各这个地方,天色已近傍晚,我们一行旅途劳累正当就地休息时,新参予充当保头的哲觉指使翻译索取护送我们的礼物。由于礼物寄存在雷城,我们答应当本团返回时再补送也不迟。可是,哲觉不相信,于是猝然翻脸破口大骂并举枪对着我,正在这千钧一发之际,原先的保头打吉赶来解劝,夺走他的枪支,但他并未就此罢休,把我原赠他的毛巾甩到我的身上后,愤怒地要我在路上为他拍照片,还扬言要补齐欠他的礼品不得少于十匹布。

往日的我每晚考察工作辛苦之下,虽有跳蚤的搅挠仍尽可安睡,当经过这场风波之后,几经辗转不能成眠,白天的经历重现在眼前,哲觉的粗暴凶狠、打吉的奸猾阴险都是可怕的。此时在大凉山中,我等已成为笼中之鸟,他们如若反叛那是一点办法都没有。我内心的隐虑不曾告知同行诸人,担心会动摇他们的信心。回想起英国人布尔克就曾在大凉山的连渣脑被害,而此地距连渣脑只不过东行数十里;此外,法国人传教士也是在大凉山的马边附近被活活吊死的,还有许多的汉族人遭受残害与虐杀的事也常有发生。经过一夜的沉思,百感交集,不觉已鸡鸣,又须准备次日的行程,次日的考察工作。

时间一天天的过去了。最后的一天是从卓尔窝出发,初降小雨,后渐渐大了,一行人冒雨走了二十里,先到达只有二三户彝家的大火店。当我们继续前行,攀登危岭四望,

原有的山棱岗今已荒芜不可辨了。保头打吉在老林丛草中摸路先行，我们跟随他前进。当到达山顶后见到一块大石磨，方知此地为危干岭的故址。这时风狂雨骤寒冷刺骨，有位老背夫已涕泗交流，抖悚不已，并数次跌倒。我嘱咐他卸下全部的行李空手前行，并号召暂借些衣服紧急救助，但却无一人响应。后来我出资百元向彝人租得一件氅衣给那位老背夫披上，但也无济于事了，他被活活地冻死于路上。此时的我除一件背心外，全身湿透也已经立足不稳了。受此风寒后，我病倒了经过半个来月的调治方愈。（林耀华《凉山彝家》附录二：川边考察纪行，商务印书馆 1947）

1956 年在全国人大民委领导下，开展了全国性的民族社会历史调查工作。当时组织了八个调查组，1958 年又扩大为十六个调查组，先后动员了上千人从事这一工作。从原始资料来看，全国积累了调查资料共三千多万字，还拍摄了几十部少数民族社会形态的科学纪录片，搜集了大量的民族历史文物。对解放前仍处于原始社会残存的少数民族，诸如鄂伦春、鄂温克、赫哲、傈僳、佤、景颇、独龙、怒、布朗、基诺等民族的原始艺术，积累了资料。另外，台湾学者对台湾原住民的原始艺术的研究也作出了贡献。

原始艺术的特色是朴素的自然主义，和由于无知而产生的自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜等。考古发现的史前艺术品，与现代残存的原始民族的装饰、雕刻、绘画等生动材料，都有许多相似之处。虽然现代残存的原始民族，在他们开始成为现代科学研究对象的时候，不论他们过去的生活是如何地孤立，大都已经受到了发展较高民族的影响；有些原始民族最后还受到资本主义“文明”毁灭性的打击。尽管如此，他们毕竟在自己的生活方式和观念形态中，保留着异常丰富的原始艺术的资料。

所以，对原始艺术的研究，应该包括对史前人类和现代残存

的原始民族的艺术的研究。本书的目的就从考古学家的发现和民族学的发展这两方面来探讨原始艺术,并尽可能地互相参证,以求得对原始艺术有一个总的概括性的认识。

二　考古学家的发现

在欧洲的发现,包括最初出土的小型艺术品和后来发现的洞窟艺术,这些东西发现之后的很长的一段时间内,人们误认为除了西伯利亚个别的材料外,冰河时期的艺术品只存在于欧洲。然而,特别是最近几年,人们渐渐地明白在更新世末期,艺术活动是个全球性的现象。

美　洲

在美洲最早发现旧石器时代艺术是在 1870 年,那是拉泰在法国的发现被确认的数年之后。遗憾的是那件作品,由于当时印刷的条件很差,在出版物上很难辨认;在 1875 年又丢失了,后来又在 1956 年重新被发现出来。所以关于旧石器时代艺术的书籍中很少提到它。这个脊骨的化石发现在墨西哥盆地的北部,雕刻着一个动物的头部,就连两只鼻孔也刻出来了。出土的环境不清楚,被认为是在更新世的骨堆里发掘出来的,距今至少有 11000—12000 年。它陈列在墨西哥国家博物馆里。

岩画非常难以断代,美洲曾在许多洞窟和岩厦里发现过岩画,诸如在秘鲁和巴塔哥尼亚(Palagonia),一些学者认为是更新世时期的,他们的意见可能是对的,但目前还缺乏证据。近年在巴西的彼特拉·弗拉达(Pedra Furada),一个有岩画的岩厦的堆积物里,从岩壁上掉下的有图画的石片,断代于 17000 年前。在美国的加利福尼亚东部的一些岩刻,则被断代为距今 11,000 或 12,000 年前。

寻访美洲印第安人的史前遗迹经历了几个世纪。

湮没的城镇，早已在人们的记忆中消失。最初的探险家，在中美洲密林中漫游，蓦然瞥见那些巨大的建筑，茫然不知所措，完全不知道那是什么人的创造。

对西班牙征服者来说，经过漫长而艰辛的征战，是不可能有什么雅兴去寻幽访古的。遗迹被发现纯属偶然。帕伦克遗迹的发现在玛雅遗址考察史上占有特殊的位置。1746 年西班牙神父安东尼奥·德·索里斯带着他的全家，来到帕伦克寻找可耕种的土地，却意外地发现被遗弃多年的“石屋”——玛雅最神圣的遗址之一。帕伦克这座拥有十分庞大建筑群的城市，共有 220 幢房屋，其中包括 18 座宫殿，22 座大型建筑物，都已沦为废墟了。

消息传来，西班牙国王查理三世于 1780 年派出工作队，大肆进行破坏性的掠夺玛雅遗址中的文物。遗址被茂密的森林和植被覆盖着，不得不征召当地印第安民工，手持刀斧，砍伐清理遗址的四周。负责此项任务的是上尉安东尼奥·德尔·里奥，他忠实地执行国王的意旨，对遗址做出文字记录、丈量尺寸，尽其所能地汇集“样品”，他敲落泥塑人像的头部、再剥下一块镌刻文字图案的石匾；宁可让石头御座残缺不全，也要锯下雕花的椅子腿；为了盗走保存最完整的图谱，不惜损坏泥塑的铭文碑碣。他在宫殿建筑与寺庙中四处钻洞，掳走大量的陶器、祭祀用品、雕花的武器等等。这些价值连城的稀世之宝，从此成为西班牙皇室自然博物馆的馆藏，以及供国王欣赏的珍玩。

20 年后西班牙国王查理四世，又派奥地利人基依埃莫·杜贝上尉，对墨西哥境内古代印第安的废墟全面进行调查。1805—1807 年两年间做了三次考古之旅，1830 年首次出版了他的游记，相继于 1834 年又出版了两部厚厚的《墨西哥古迹》。在他的书中否定了以往固定了的观点——那是认为玛雅古迹不可

能是原住民独立建成的观点。杜贝做出玛雅古迹是美洲独树一帜而与希腊罗马无关的结论。

此后又有爱尔兰人胡安·卡杜林上校，于1827年来到危地马拉，服务于中美洲联邦，任佩腾军事长官。1831年他到过帕伦克，还巡视过亚克斯哈湖托波克斯丹岛上的废墟。1834年他在科潘住了一个月，对上述遗迹做过记录，画过速写，描绘了遗址图、区域图等，并对墓葬进行了发掘。

胡安·卡杜林观察到遗迹中的泥塑或浮雕人物的服饰与当地人的服饰没有什么差别，从而他得出古城的建筑者就是现代印第安人的祖先。但是，当他向土著民问到这些建筑的创造者是谁时，印第安人却回答："是魔鬼"。

胡安·卡杜林1834年给法国地理学会主席写过科潘考古发掘报告。报告中叙述发掘的过程，当时他们往地下挖，打开第五座坐北朝南的墓室，两壁各有一座小龛，小龛内与墓室地面上放满涂釉的红土陶器。陶器看似盘子、水盆或罐一类的器皿。他取走了50多件做工精细的器皿，其中几个装满人骨和石灰。他也找到一些尖利的刀子，刀柄上有个小人头，可能代表死者的面容。

1839年美国外交官约翰·洛依德·史蒂芬斯和英国画家弗雷德里·卡塞伍德两人相偕骑在骡背上，穿过中美洲丛林。湮没在热带森林的古城，那些神秘幽深的形象，令史蒂芬斯魂牵梦萦。

史蒂芬斯于1841年出版的《中美洲旅途见闻》第一卷，是一部探险故事，又是一份考古文献。它的出版大受欢迎，成为世纪畅销书。该书考古研究仅占全书的三分之一篇幅，其余则是不折不扣的历险故事，以及沿途风光，还有对中美洲政策，乃至于征服史和殖民史的描述与讨论。这部书写得饶有趣味，笔法细腻幽默，行文流畅，言简意赅，解释时谨慎含蓄，论证时条理清

晰。他为历史的主题提供了现代的观点；他的思考以扎实的知识为背景，所以令人折服，他的判断确切可信。史蒂芬斯熟悉征服的历史，也了解前辈的发现。他的结论是：他所考察的民族是当地民族，其民族性可由雄伟的建筑、独特的雕塑和完备的文字系统加以甄别辨认。石碑上的人物，无疑是民族领袖。史蒂芬斯在《中美洲旅途见闻》中有这样一段文字："看了眼前这座意想不到的遗迹，对美洲古文明原有的疑窦，立即一扫而光。我们的信念更坚定了。我们找寻的目标，不论是作为一个陌生民族的遗迹，或是视为艺术品，都有极深的意义：如同近来发现的历史文献，证明从前住在美洲大陆的部族不是未开化的野蛮人。"（巴特兹《马雅古城——湮没在森林里的奇迹》，台湾时报出版社 1994）

非　洲

非洲是阿非利加（Africa）的简称，它源于拉丁文，即"阳光灼热"的意思，因为整个非洲大陆处于以赤道为中轴的热带和亚热带气候。

早在 19 世纪中叶，在非洲就发现了史前时期的石器。到 20 世纪的初叶，已初步建立起旧石器时代文化的发展序列。自 50 年代末以来，非洲在古人类方面又有一系列新的发现，从而使这一大陆在世界旧石器时代考古中占有重要地位。非洲石器时代文化可分为两大体系。北非，即环地中海沿岸的部分，在文化上与欧洲和西亚有比较密切的关系；而在撒哈拉以南的东非、西非和南非地区，又有它单独的分期体系。

非洲大陆的历史发展并不平衡，一方面是以埃及为代表的北非，是人类文明最古老的发祥地之一，已有六七千年的历史；另一方面，在非洲的热带丛林中，有的地方至今仍居住着没有文字的原始氏族社会的部落群。

几乎整个非洲各地，北到撒哈拉以北，中至扎伊尔盆地，南到南非广大地区都有岩画的分布。

岩厦崖壁画难以断代，但非洲不同地区的某些东西极像更新世末期的东西。在津巴布韦，发现距今至少13000年前的地层中有图画的石片，甚至可能推断到40000年前。在西南非洲，旧石器时代的小型艺术品已被确认，包括在纳米比亚南部阿波罗11洞窟发掘出来的有图画的石片，其中有四五个可以辨认出来是动物的形象，一头是犀牛，两头可能是斑马，都是用两种颜色画的，经过碳—14测定为距今至少19000年，甚至可能是26000年前的。在克瓦扎鲁(Kwazulu)的边境洞窟中发现的木雕与骨雕，包括刻有29条平行线的狒狒的腓骨，断代为距今35000年—37500年前，另外扎勒(Zaire)的马托皮洞窟(Matupi Cave)，一个钻孔的石块装饰有刻纹，断代为距今20000年前。

南非洞窟壁画非常出色。中非和南非的旧石器时代，经历了长期的发展过程。大约距今1.2万年至1万年，非洲南部进入中石器时代。这时南非大部分地区的粗石器，被以切割和抛射工具为主的细石器所代替，在一些地区不久又为带有磨光石斧的新石器时代文化所取代，而在大部分地区却一直延续到近代。威尔顿和斯密斯菲德文化是这时期的主要文化。威尔顿文化因南非开普省威尔顿庄园附近的遗址而得名，主要分布于沿海地区，并持续到近代。斯密斯菲德文化主要分布在内陆地区。这两种文化的共同特征是具有大量轮廓鲜明、富于写实性的洞窟壁画和岩刻。这两种文化的居民主要是历史上的俾格米人、布须曼人和科伊科伊人。其经济以采集和渔猎为主，已使用渔叉和罗网，以及涂有毒药的弓箭等工具。他们是过着按季节迁徙的非定居生活。

撒哈拉岩画是非洲北部各地岩画最为丰富的地区。600公里长、60公里宽的山谷中竟聚集了两万幅左右，一块600米的

石壁上便有5000幅之多,大者二十多米,小者几厘米。内容极其丰富。狩猎题材在非洲史前岩画中极为常见,并从各个不同的角度加以表现。比如,在撒哈拉与尼罗河上游到处能够看到描绘陷阱、栅栏、壕沟、板机捕捉器的画面;还有诱捕、驯化等情节的描绘。此外,妇女采集、日常生活、居住场景、战争场面、性爱交媾也都在岩画中有所反映。北部非洲撒哈拉地区的某些岩画,已有一二万年甚至更长的历史。北非岩画仅撒哈拉地区就发现有3万个岩画遗址,其中半数在塔西里·阿杰尔,并且不断地有新的发现,岩画几乎覆盖了十几个国家。

非洲岩画的大量发现,可以断定非洲是世界文明发源地之一,岩画就是这种独立的非洲文化最强有力的证明。从撒哈拉到红海海岸,许多其它文化都受到北非岩画的影响。有人认为古埃及人正是对非洲岩画的表现力着了迷,才去创造他们的壁画的。还有古代以色列人崇拜牛,也有人说,这与撒哈拉数量巨大描绘牛的岩画有关。

动物的形象在断定北非岩画的年代方面,有其特殊的意义。比如说,在岩画中马的形象逐渐多了,而牛的形象不再突出了。大象只是偶尔出现,犀牛、河马、羚羊在岩画上不再有了;新的动物骆驼、野山羊、瞪羚、鸵鸟的形象加入现存的撒哈拉岩画动物群。大象、犀牛等大型动物在撒哈拉岩画中消失了,意味着该处气候已经变化,成为一片沙漠地带了。

在塔西里·阿杰尔(Tassili n' Ajjer),发现了很多打制的握斧、磨制的石斧、石镞等。此外,岩画最初描绘的动物是大象、河马、犀牛等多种不能离水的动物;撒哈拉沙漠各地还发现大象的遗骸,也证明了这一点。一天要吃二百公斤的大象在此生息,证实塔西里·阿杰尔曾经是水草丰美、花木繁茂的地方。另据古花粉分析,塔西里·阿杰尔处于湿润期时曾生长过系杉、杉、栎、榆树、胡桃、木菠萝。其中的一部分至今残留下来。有的系杉的树

龄，据推算可达4000年。因此，湿润期的塔西里·阿杰尔应该是河中水流，花果飘香，动物栖息，适宜于人类繁衍生息的好地方。

岩画是在不同时期制作完成的，具有不同风格、技术和题材内容。有许多画面上的动物形象，在撒哈拉已经早就灭绝了，如大象、犀牛、大水牛和牛；相继出现的是属于现代哺乳动物如马、骆驼和野山羊等也在岩画中发现了。并且岩画中的人物使用着各种不同的武器，属于早期的，人类是手持回力棒、标枪、石斧，以后才出现弓箭。马匹时代的人物是用长矛和盾牌，一直到骆驼出现，盾牌逐渐消失，代之以剑和火器。

东 南 亚

东南亚居民及其来源的复杂性，决定了古代文化的复杂性与综合性。除本地的土著文化外，自古以来一直是受到各方面的影响，特别是亚洲大陆方面的影响。就人类形成的历史看，东南亚是世界人类形成最早的集中地之一。19世纪末在爪哇发掘的爪哇直立猿人，证明在数十万年前这里已开始由动物脱离出来，进入人类最早的旧石器时代。考古学家把东南亚旧石器时代的文化称之为“砾石和石片工具传统”或“砍斫器传统”。在上缅甸的伊洛瓦底江流域、泰国的芬诺伊河谷、马来西亚的霹雳河、印度尼西亚爪哇的巴索卡河谷、菲律宾的吕宋岛北部等地，均发现了旧石器时代各种人类石制与木制的工具。这就足以证明，东南亚地区的居民及其文化，并不是到了新石器时代或是青铜器时代，才由亚洲转移过来的；而是在几万年、几十万年前的人类早期形成过程中，就有一支“智人”的直立猿人在这里独立发展起来了，这也就充分证明了东南亚有着人类文明发展的完整过程。

越南、泰国的“和平文化”已发现了骨器、陶器和珠母贝壳工具。在柬埔寨及印度尼西亚各岛屿，发现有石斧，挖空树身的独

木舟等等，均能证明这里已经进入中石器和新石器时代。这里有一种矩形石斧文化，遍布太平洋各岛屿，以印度尼西亚大巽他群岛为中心，西至马达加斯加，东到复活节岛。这种文化之所以十分重要，因为它充分证明南太平洋所有的岛屿，自古以来都是作为一个整体相互联系着，文化艺术也有它的血缘相似性。同时在公元前有两次大陆马来人向海岛移民的浪潮，从而与海岛文化发生更加密切的联系，在陶器上也出现水波纹、橄榄纹、篦齿纹等。

马来西亚尼阿洞窟壁画　在现在的马来西亚沙涝越西北部，北距南海 24 公里，1954 年开始在此发现了 200 个以上有人类活动的洞窟遗址群。年代上限约距今 4 万年或更早，下限约在公元 700 年前后。在洞窟群中发现的艺术品有：公元前 2500 年左右出现的方形石斧和陶器。陶器的种类有罐、瓮、盘等，纹饰以刻划纹、压印纹、绳纹为主，有的刻划后施彩。

洞窟群中有一个名叫“画洞”，发现有早期金属时代的船棺葬，年代为距今 2300 年左右。洞窟后壁有用赭石绘制粗糙的壁画，内容为丧船、舞人等殡葬仪式活动。

缅甸巴达林洞窟壁画　缅甸现在已知的新石器时代文化，大都分布于伊洛瓦底江流域的干燥地，也就是说从北部的克钦山区到东南部的掸邦。在掸邦高原西部，发现有孟坝洞、廷艾因洞和巴德哈林洞等洞窟遗址。其中的巴达林洞位于一个石器制造场，就在此洞的洞壁上发现有用赤铁矿制成的颜料绘制的崖壁画，内容以动物形象最多，包括野牛、鱼、鹿、野猪等，其次是人的手掌印，还有一幅有构图意识的画，画着太阳从两山之间冉冉升起来。

澳大利亚

在澳大利亚有令人难以相信的岩画艺术财富。澳大利亚没

有大量的洞窟。现在的澳大利亚的土著民族也都小心翼翼地躲开洞窟的黑暗，所以任何洞窟深处发现的艺术品看起来并不是晚近的东西。

在澳大利亚发现的更新世时期的岩画艺术，例如在南澳大利亚的洞穴深处，发现了用指甲刻在软石灰岩壁上的岩刻，所谓“指槽”，包括蜿蜒曲折的凹线，横切面成“V”字型的直线和几个格子形图案，距今年代不下两万年。另外，作颜料用的赤铁矿块和研磨用的磨盘，在距今三万年至一万八千年的遗址中被发现出来。

第一个被确认的是澳大利亚南部的柯纳尔达(Koonalda)洞窟，在离洞口数百米，完全处在黑暗之中的地方，在岩壁和窟顶上也发现许多“指槽”(用手指甲刻出的线条)。遗址的考古学的考察表明，开采石头的活动在这个洞窟中至少距今15000—24000年前就开始了，这些指槽所描绘的记号可能也在这个年代。这些手指的凹槽也曾在欧洲的一些旧石器时代的洞窟中发现过。

与柯纳尔达相似，在维克多利亚的雪河洞窟(Snow River Cave)的手指凹槽，根据对洞口考古学沉积物的测定，大约距今20000年。

澳大利亚岩画远古性的证明也在昆士兰洲；那里有许多腐蚀得很厉害的线刻，图形、网格形，互相缠绕着，刻在黑色的岩壁上，消失在考古学的地层中，那地层经过碳-14测试为距今13000年，显然岩画的年代不晚于这个时代。

塔斯马尼亚(Tasmania)由于水位的上涨，约在距今12000年前，已经与澳大利亚大陆分离了。1986年，16个阴形手印在塔斯马尼亚西南的巴拉维尼(Ballawine)洞窟里发现，它们无法断代，但根据本地区相似的考古学的资料比较，它们可能至少是距今14000年前制作的。

澳大利亚北部的阿纳姆地(Arnhem Land)岩画极其丰富。在距今18000—19000年,甚至可能是距今30000年前的地层中发现有磨损痕迹的赭土"画笔"。一些最古老的岩画画面被一种像矽土的薄膜所复盖,同时画面所描绘的动物的种属,很早以前就在澳大利亚灭绝了。

小型艺术品发现得很少。在西澳大利亚,一个名叫魔穴(Devil's Lair)的洞窟中发现了几颗骨珠,是在距今约12000—15000年的地层中发现的,与它们一起的还有一只可能是磨制的耳坠,和一些石板上面雕刻的线条。

在澳大利亚的西北部的比尔巴拉(Pilbara)露天的岩石上发现成千线刻,许多学者认为这些线刻上有浓重的石垢(岩晒),可以证明它们是非常古老的,可能是距今10000—15000年。

最近在南澳大利亚发现的数百个洞窟,其中22个洞窟都有指槽的图形,往往是在线刻的下面。岩壁的地形和柯纳尔达等洞窟相似,它们可能至少有距今20000年的历史。当时,这种指槽的传统延伸到整个澳洲大陆的南部,相距之间竟有3000公里之遥!

这些洞窟的第二期也是很古老的,它又称卡拉克(Karake)时期,这是根据初次发现地而命名的。它的特点是很深而又蚀损得很厉害的圆圈:单圆圈、同心圆或在圆圈里划分一些线条。这些传统一直延伸至澳大利亚的东部。

值得注意的是这些洞窟围绕着格比(Gambier)山区。考古学家们都知道,那里发现过大量的更新世时代的石器工具和敲击废弃的石碎片。像柯纳尔达当时作为燧石矿,装饰过的矿石洞窟可能是当时有关活动的基地。

有两个洞窟尤其出色:帕龙(Paroong)有许多卡拉克类型的岩刻,特别在它的入口处的垂直的岩壁上确实刻满了大量的雕得很深的圆圈,一个接着一个,一直高达离现在的地面四米的地

方。卡莱－各英朴尔(Karlie－ngoinpool)洞窟,当地的土语是大量的意思,是非具象岩画艺术最集中的地方。这里有保存得很好的指槽,覆盖75平方米的面积,也有大量的刻得很深的圆圈,有的画面宽达10米,许多圆圈紧密联结在一起。洞窟的尾部是一个小“圣殿”,在完全黑暗中的一个很小的场地,覆盖着岩刻,特别是圆圈,反映出这“圣殿”对遥远的古代的人们有着特殊的意义。

澳大利亚史前人类的一些创举,常使考古学家感到意外。例如:距今3万年前就出现了“炉石”的代用品——烘干的粘土砂团块;距今2万5千年已有了火葬实例;距今2万2千年——1万8千年前则出现了刃部磨制,而器身为了便于装柄而打成细腰和作出凹槽的石斧等等。

第二章　旧石器时代的艺术

考古学扩大了对人类远古时代的展望，考古学的成就所引起的历史科学的变革，其程度无异于天体望远镜为天文学开拓的视野。

根据考古学对远古的研究，人类历史共经历了二三百万年，其最初阶段，因为当时以石器为主要的工具，所以称为“石器时代”。早期，石器是打制的，称之为“旧石器时代”；后来，在打制的基础上，又采取磨制技术，做出更加适用的工具，称为“新石器时代”。

旧石器时代（Paleolithic）是人类在发明农业、豢养牲畜，或发明使用金属之前的一个历史阶段，人类为了求生存，当时以狩猎和采集为生。

人类社会的数百万年的历史，百分之九十九以上是在旧石器时代度过的。

旧石器时代初期，人类开始创造石器工具的时候，就体现着人类的智慧和才能，同时也包含着艺术活动的因素。例如每种工具都要求一定的形制和比例，这不仅由于工具的物理性能和自然特征所决定，同时也是一种审美能力的表现。比如，原始人把一件石器磨得平整，那是为了使用的便利；将箭头削得光滑，首先是为了增加击中率；使弩的形制对称，主要是求得射击的准确。但是，平整、光滑、对称同时也提供了美。

周口店北京人的石器中，有两缘对称的尖状器，与北京人时代大致相等的欧洲旧石器时代遗址中有卵圆形手斧，形制周正，两侧对称，说明当时石器工艺开始体现了均衡和对称，这是早期

人类在改造自然的过程中,为了使工具更适宜于实用的同时,便已创造了美。

许多考古学家,都非常注意人类文化的初级阶段与原始艺术的联系。不仅数以万计的原始石器被分门别类地加以研究,尤其那些带有简单刻绘的,则受到特别的重视。人们希望从石器制作中,追寻出人类审美意识的最早起源,以及隐藏于其间的艺术推动力。但是旧石器时代并不是一开始就创作出艺术品来的,那时的石器毕竟还是粗糙的,而且完全是为了实用的目的,从对材料的选择、制作过程到最后完成,不会去注意工具样式的新颖、外形的美观以及颜色的选择等等。尽管在当时他们的活动已有别于一般动物本能的活动,但是依然是为了自身生存而进行的较为简单和低级的活动。也许正如在人类起源的过程中,存在着一个"亦猿亦人"的过渡环节一样,在艺术的起源中,也存在一个"亦实用品亦艺术品"的过渡形态,用黑格尔的话来说,即所谓"艺术前的艺术"。这时,作为纯粹审美意义的艺术活动还没有真正出现。

旧石器时代前后维持了二三百万年之久,然而艺术的发生并没有这么长的时间,我们现在知道的,它是从旧石器时代晚期开始的,距今约有四五万年左右的发展过程。艺术的真正出现,即有意识地创造出可辨认的艺术形象,在旧石器时代前期的遗物中还没有发现;可是随着旧石器晚期的到来,各种各样的艺术品几乎同时涌现出来。从现在发现的旧石器时代的遗物看,最早要算是旧石器时代晚期出现的装饰品、雕刻和壁画。所以,艺术很可能是在旧石器时代晚期,随着现代人类的出现和语言的发展一起产生的。

第一节　装饰工艺品

美化自我,是人类最早的社会意识之一。而使用装饰品美

化自我也是人与动物的根本区别之一，是人类的一种文明意识。大凡在人类脱离动物界，经过旧石器时代的猿人、古人、新人阶段的自我发展变化，特别是人脑的容量增大、思维日渐发达，进化到现代人阶段，具备了现代人的体质特征和大脑结构，也逐渐产生了美化自我的意识。从现有考古资料看，人类使用各种装饰品来美化自我，这也是人类最早的艺术品，它始于旧石器时代晚期的新人阶段，距今约15000—50000年之间。

一　山顶洞人的装饰品及其他

中国境内旧石器时代各遗址中，装饰品的数量和分布范围比其他艺术品要多、要广。装饰品成为中国旧石器时代艺术的一个重要的组成部分，装饰品的艺术成就是中国旧石器时代艺术发展水平的一个标志。

在中原及其边缘地区，旧石器时代晚期文化遗址中都发现一些装饰品。例如，河北阳原虎头梁遗址，发现了13件装饰品，包括贝壳、钻孔石珠、鸵鸟蛋皮穿孔圆形饰物，是可系绳悬挂于耳朵和项上的装饰品，其中石珠有明显系绳串联作为项链佩带用过的痕迹。

山西峙峪遗址中发现一件石墨装饰品（图68），其直径为80.5毫米，从中间穿孔断裂，由单面钻孔。光滑的一面和边缘，可能经过磨制；另一面可能由于自然剥落了一层，而显得特别粗糙。另外，在河南安阳小南海中，也发现一件类似的用天然石灰质结核制成的石饰，呈椭圆扁平珠状，表面光滑，中心的穿孔为单面钻成。

装饰品中极富特色的是用鸵鸟蛋壳制成的扁珠，内孔和边缘均很光滑，可能是长期佩带的结果。在河北阳原县虎头梁遗址中发现八件扁珠（盖培、卫厅《虎头梁旧石器时代晚期遗址的

发现》“古脊椎动物与人类”1977 年第 4 期)，最厚的 2.1 毫米、最薄的只有 0.1 毫米。宁夏水洞沟遗址亦出土过鸵鸟蛋壳制成的饰物。在辽宁小孤山遗址、营口金牛山遗址、锦县沈家台址遗址中均发现有钻孔的兽牙、海贝及骨器等人体装饰品。

装饰品绝大部分都进行了钻孔。质料有石质、骨质两种。制作精细的程度，说明当时的生活在中华大地上的原始人类，已较熟练地掌握钻孔的技术。这些装饰品具较高的观赏价值。

在中国旧石器时代的遗址中，山顶洞人的装饰品非常丰富，部分还涂染着色。钻孔的兽牙大部分以鹿、狐、野狸及小型食肉类动物的犬齿为主，均在牙根处双面凿孔而成，有些几颗兽牙同时发现时呈半圆形排列，显示出原先的排列方式。白色石灰石制成的七颗小石珠，形状不规整，大小相似，制作精细，并将石珠表面染成红色。这 7 颗石珠发现于头骨周围，由此推测是一件头饰品。此外，还发现有钻孔的石坠、海蚶壳、鲩鱼眼上骨，以及四件鸟骨制成的骨管。

北京周口店山顶洞的下室，是 1933 年 11 月 9 日开始发掘的，遗址距今约 18000 年。它是蒙古人种或黄种人的发祥地，这次发掘也可说是挖了我们的祖坟。

山顶洞人的装饰品被视为中国原始艺术之始，但并不是说它是最早的。从年代上说，比它早的有距今 28000 年的山西省朔县峙峪遗址，那里就曾发现过一面穿孔磨制过的椭圆形石墨石坠。为什么特别提出山顶洞人的装饰品呢，因为它比其他遗址丰富而多样，是中国早期人类智慧和审美意识的象征。

格罗塞说:“形象艺术最原始的形式恐怕不是独立的雕刻而是装饰，而装饰的最初的应用都是在人体上。所以我们要先研究原始人类的人体装饰。然而，就是最野蛮的部落并不以装饰身体为满足，他们还要装饰他们的用具和武器。”(格罗塞《艺术的起源》第四章，商务印书馆 1987)

这一时期装饰工艺品的出现和形式美因素的加强，可以标志着美术(造型艺术)的产生，如果说在周口店北京猿人文化期，造型观念是紧紧地、不可分地依附着人类的生产的实际需要，那么到了这时，山顶洞人文化期艺术已经像婴儿离开了母体，独立出来了。艺术的产生，正反映人类的审美意识已经发展到一个新阶段(图 19,20)。

石珠 山顶洞石制的装饰品一共有八件，包括石珠和钻孔的砾石。当发掘山顶洞的时候，在一个女性的头骨周围的土层中发现了七件石珠。这些石珠均发现在距头骨很近的地方，我们可以把它们理解为头饰或项饰。石珠的大小相差无几，虽然形制不够规则，用白色石灰石制成，工艺的程序却是相同的，都是经过磨和钻的工艺过程。体积并不大，表层都有涂过赤铁矿红色的痕迹。

石珠的一面平滑，无疑是磨平的；其他一面，至少有两件也经过磨擦，然后用钝头的尖状器钻制，因为尖状器很钝未能钻透。从钻穿孔的破裂痕迹可以说明，所钻的孔又好像钻后在背面再经过磨穿的。

我们再从那钻孔的石珠的工艺制作来看，那是由石头的一面直竖钻下去的，孔也很齐正；孔的外沿直径较大，这说明制作时所使用的尖状器是不尖锐的。石珠可以说是山顶洞文化遗物中，最能够代表其高超的技术的。

钻孔的砾石 发掘山顶洞第四文化层时，发现了一件钻孔的砾石，它使人产生极大的兴趣。无论是谁见到它，都会喜爱的。因为它非常像现代妇女项下装饰的鸡心形的项链坠。

这件标本保存很好，只是边缘的地方有些残破，是一件水磨的蛋圆形的砾石，两面扁平，形制很均匀，从而我们确信山顶洞人在制作这件装饰品时，对于原料选择曾经下过一番工夫。

砾石计有 39.6 毫米长，中间部分有 28.3 毫米宽，有 11.8

毫米厚。在砾石的中央钻有一个粗孔,一面最大的直径为 8.4 毫米,另一面孔的最大直径为 8.8 毫米,孔是用钝的尖状器从两面对钻的。砾石的一面似曾经过人工摩擦,而另一面则仍保持着原来天然石料的水磨面。砾石呈黄绿色,穿孔的部位似有红色的痕迹。

钻孔砾石的制作水平,可以从钻制的技术中体现出来。它的钻孔虽然不很整齐,有阶梯的痕迹,但这并不足以说明当时钻孔技术的不够好。据观察,这种阶梯的造成,当归罪于使用的尖状器修制得不够整齐的缘故。

穿孔的介壳 从山顶洞的第四文化层里,发现有三个海蚶壳。现在这种同样的海蚶广布于我国的东南沿海中。每个介壳都在两片的胶合处以下的地方钻出一个或圆或方的孔洞,介壳的边缘都很光滑。经考古学家裴文中研究证明,所有的孔洞既不是挖出来的,也不是钻出来的,是在石头上磨穿的。

说到这种海蚶的来源也是饶有兴趣的。现在海蚶的产地以渤海岸来说,距周口店大约也有 200 公里远。那么这些海蚶是如何到达周口店的呢?大概不是间接由交易而来,就是亲身直接采集来的。无论怎么获得,都证明当时的交通至少已可达 200 公里外的渤海岸,山顶洞人的活动范围已经很广远的了。

穿孔的牙齿 发现穿孔介壳的地方,同时也发现了穿孔的獾、狐的犬齿,推测它们也是装饰品的一种。穿孔的目的同样是为了便于穿系。

在山顶洞里发现许多穿孔的牙齿,是装饰品中最为丰富的一种,常是堆积在一起的。当发掘第二文化层时曾在一立方米的土堆内,发现穿孔牙齿竟达 28 枚之多。其中有五枚作半圆形排列着。总共发现穿孔的牙齿 125 枚,其中又以獾的牙齿为最多,狐的牙齿次之。观察牙齿的穿孔,所钻的孔多半不整齐,形状也不尽相同,我们从未曾穿戴过而又没有磨损过的标本上看,

似乎是以尖状器在齿根的两侧刮挖出来的。

标本中，有的穿孔成圆形，孔的周围并有光亮，可以证明曾用条带穿系过，而且戴用的时间较长。有的穿孔因为穿戴过久，使穿孔扩大成为椭圆形，而且齿根表面也被磨光了。根据这种标本的形状与分布的情况，可以想见是当时人把它们穿成串，作为颈部和头部的饰物。因为有一件穿孔的鹿犬齿和石珠，同时发现于头骨的附近，足可证明。

骨管 在山顶洞里发现了四件骨管(或叫作骨坠)。至于骨管是用哪种骨骼制成已无法确知，但是从它那长筒形状，中间空隙较大又没有海棉质来推断，很可能是用鸟骨制成的。

四件骨管表面很光滑，都有摩擦的痕迹。部分骨管的内壁也有经过摩擦的痕迹。由此可以想见，当时制作这些骨管时曾经进行过加工。骨管的两端常常不整齐，这四件骨管根据它被磨损的情况看，它们一定是山顶洞人佩带很久了。四件骨管的表面都有短而深的横沟，多少不等，但排列划一，当是由人工刻成的。类似的骨管，安特生曾于沙锅屯新石器时代后期的洞穴中发现过，不过比山顶洞的骨管细长，从形式看二者是不完全相同的。

鱼脊椎及钻孔的鱼骨 由山顶洞第四文化层中发现了三件鲤科的大胸椎和六件尾椎。上面虽然没有人工的痕迹，但是与其他的装饰品同时被发现。与欧洲文化遗物相比较，这种脊椎可以装制成串，制成项链一类的饰物。此外，还有一个青鱼上眼骨，在边缘的地方穿了一个孔，孔道既平滑又圆润。根据裴文中的见解，认为是钻制的，但钻孔的工具必须特别尖锐才行。鱼骨的表面有的地方呈红色，是赤铁矿石染成的。

骨制装饰品的制作技术，计有磨光、刮挖、钻制、摩擦和染色等，我们从骨针的针眼可以看得出来，刮挖技术相当巧妙，在一个直径仅 3.3 毫米粗细的针身的一端，刮挖成一个穿孔，是相当

困难的。钻制的技术，可以从钻制的青鱼上眼骨为代表，在边缘的地方穿上一个孔，是由两端对钻，孔很小，证明它是由极为尖锐的尖状器所钻制出来的，可见钻孔的技艺相当高超。摩擦的技术由穿孔的介壳为代表。染色可由穿孔的牙齿和鱼骨的红色来证明，是使用赤铁矿石制成的颜料加以涂染的。

在山顶洞出土的穿孔的石珠、砾石、介壳、牙齿、鱼骨及骨管、鱼脊椎等物都是穿成串，作为人体佩带的装饰品。或许是由于长期佩带，它们的孔和边缘都磨得很光滑。当时穿系这些装饰品的带子，可能曾用赤铁矿染过颜色，所以装饰品的孔内大都呈红色。这些装饰品串起来，或像花环那样套在头上，或像项圈那样套在颈上，或像手镯那样戴在腕上。

东胡林人和水洞沟的装饰品 距山顶洞不远，在北京门头沟区的东胡林村，1966 年也发现了一批化石程度稍差的人骨化石，这些化石属于两个成年男子和一个 16 岁左右的少女，他们被命名为“东胡林人”。在女的颈部带着用螺壳穿制的项链，手腕上还带着用肋骨截断后制成的骨镯。这些都是当时精致的装饰品。

东胡林人的年代比山顶洞人要晚，而年代稍早于山顶洞人的有水洞沟遗址。宁夏回族自治区灵武县横山堡水洞沟遗址，是解放前就已发现并经过发掘的、三个著名的旧石器时代的文化遗址之一。

1963 年中国科学院古脊椎动物与古人类研究所和宁夏博物馆再次进行了较大规模的发掘，从含石器和化石的地层中，出土的动物化石的种类，有野驴、犀牛、鬣狗、羚羊、转角羊、牛、猪和鸟等。这些动物化石表明水洞沟遗址含石器地层的时代无疑地属于更新世晚期。

在这一次的发掘中，首次发现了一件用鸵鸟蛋皮为原料制成的穿孔装饰品，这件装饰品的边缘略加磨过，这说明当时的磨

制技术已经萌芽，在人类工艺发展史上是一个划时代的飞跃。

水洞沟出土的鸵鸟蛋皮制成的装饰品及其附近出土的骨椎，就其形式和磨制技术的萌芽来说，对我国旧石器时代晚期的装饰工艺，无疑地是起了一种先行的作用。

二 巴渭兰人的装饰品及其他

从欧洲的考古发现来看，装饰品发现亦甚多。从19世纪起就不断地有所报导，也出土过许多旧石器时代穴居的原始人所使用的介壳和兽牙制成的装饰品。在欧洲最早的石珠，发现于索鲁特时期，也有钻孔的砾石，至马德林时期就很普遍了。穿孔的牙齿、骨管和介壳，在欧洲，由奥瑞纳文化时期至马德林文化期以及新石器时代都有发现。使用鱼上骨制成的饰品，在世界其他各处迄今尚未发现，但鱼脊椎制成的装饰品，则常见于旧石器时代洞穴中。

英国威尔士兰的巴渭兰洞穴中曾发现没有头盖骨的人骨，由氧化铁所掩蔽，土壤和葬具都染成红色，这就是所谓“巴渭兰之红色女郎”名称的由来，其实那遗骸或许是男性亦未成定论。同时也发现穿孔的象牙小片和穿孔的洞熊牙。在意大利格里玛狄洞穴中的人头骨上，佩有200多个由介壳串成的头饰。甚至该洞发现的两具幼年人的遗骨，也在头颈、手腕等处佩有介壳装饰品。西班牙的保梭达杜勒洞穴，在地层深约4米处发现人类的头盖骨，周围也有不少穿孔的贝壳和鹿齿，最多达167枚，它们都是颈饰用品。在巴玛格兰德洞穴中，除发现介壳和兽齿之外，同时还发现耳环和用鱼椎骨制成的装饰品。法国西南部梭尔德的都留特洞穴中，在人骨附近还发现一串有穿孔的狮子和洞熊的牙齿制成的装饰品，其中熊的牙齿40个，狮的犬齿3个，有些还雕刻着有趣的线雕。据分析，一是作为腰饰，一是作为颈

饰、项链。由此可见生存于各大陆的原始人类都曾有着大体相似的装饰工艺品。

许多现代人所谓的“珍宝”就属于这一类，诸如制作过的石头、牙齿、贝壳或骨头等等。制作的方法包括雕刻，雕成锯齿状或穿孔。这些技术在旧石器时代晚期并不是固定的，相当数量的样品是属于早期的，即莫斯特时期(Mousterian)的，可以把它们归因为属于早期智人的尼人(Neanderthalers)。两片骨头：一个狼的腿骨和一个天鹅的椎骨，顶部都钻了洞，这是在德国的伯克坦斯克米托(Bocksteinschmiede)发现的，断代为距今110000年前。一个雕刻过、并打过光的猛犸臼齿的断片，和一个化石有十字交叉的线刻，利用一条自然的裂痕形成十字，是在匈牙利的塔塔(Tata)发现的，断代约距今100000年前。法国旧石器时代晚期出现更多的例子，最著名的是阿克－萨－柯勒(Arcy－sur－Cure)洞窟，在遗址的地层中也包含有尼人的牙齿，看起来洞窟里发掘出的最早的似乎可以归于装饰品一类的，应该是属于尼人的。装饰品包括用狼和狐狸的犬齿做成的垂饰，在顶部周围刻了一条沟槽；一片骨片刻了一个宽宽的洞，一块化石的中间凿穿一个洞，一个贝壳化石的顶部四周刻了一条沟槽。

奥瑞纳文化期在材料上看起来并没有什么改变，但在数量上却明显地增加了，这可能与制造石器的技术的进步有关，从而改善与促进了装饰品的发展。主要的首饰有三类：珠子(用骨头、石头、木化石等材料制成)、动物牙齿和贝壳。

动物牙齿在根部穿孔，大多是牛的门牙，狼、熊或老虎的犬齿；狐狸的牙齿在奥瑞纳文化期特别丰富，特别是在中欧和东欧。例如，莫斯科附近的一个老人墓葬，距今约24000年前，两打穿孔的狐狸犬齿缝在他帽子的后面，更多发现在这个遗址的两个孩子墓葬中。在西欧，雄鹿的犬齿是更受青睐的装饰品，特别是在马德林文化期，最著名的是70个穿孔的犬齿，围绕在一个妇人遗骸

的颈部与胸部;其中 20 个刻有十字或平行线(图 21)。

喜爱犬齿的风气一直延续到旧石器时代晚期的结束,但在马德林人那里又有锯开驯鹿的门齿的爱好;这样的装饰品有 50 个发现在法国,200 个发现在德国,有时还排成一行(图 22)。

至于贝壳,只有几种被选用:首先是小型的,球状的,它们易于缝制在衣服上,大多数是用尖的工具穿孔,往往发现的数量很多,即使在早期的遗址里。仅在奥瑞纳文化期克罗马农人墓葬里就有 300 个。研究证明,在法国多尔多涅地区的遗址中,大多数贝壳是来自大西洋的,来自地中海的也不少。从理论上说,可能贝壳流入西欧大陆,通过一个交换的网络,比如说地中海里的贝壳,发现在距地中海有 1000 公里的一个德国的遗址里,可能不会是遗址的主人旅行到海边去采集回来的。在过去,人们往往猜想,贝壳是一种垂饰和耳环,或者成组的作为项链或手镯。

至于珠子,从地中海沿岸的一些墓葬中看,许多是缝缀在帽子上、衣服上。例如逊奇尔(Sungir)遗址的三个墓葬,只有很少的穿孔的贝壳,但每个墓葬却有着 3500 颗用猛犸象牙做成的珠子,在额前和太阳穴处排成几行,穿过身体,垂下到胳膊和大腿,直到脚脖子,可能是缝制在长袍上的。另一种类型的珠子,包括鱼的椎骨,有时被串在一起,犹如项链,像我们在巴尔马(Barma)墓葬中看到的那样。

值得注意的是,这种装饰品并不是仅仅发现在欧洲,上面提到中国的周口店山顶洞人的遗址中,同样发现 120 个装饰品,诸如鱼类穿刺的椎骨、穿孔的海生贝壳、动物牙齿等,许多染上红颜色,并用线穿成一串。这些装饰工艺品分布得很不平衡,许多欧洲的遗址(包括一些墓葬)根本没有或者很少有,而另一些却有着数百个装饰品,可能反映出这些死者是出色的手工艺人,或在不同地方担负不同的工作(包括服装的制作),同时或许也可以考虑,那些富有工艺品的墓葬,正反映出阶级分化的萌芽。

三 装饰品的审美意义

人类对自身身体的美化，应该是在审美意识形成之后才开始的。或以为人体装饰始于审美意识之前，但那最初的目的，并不是为了美化。他们画身刺纹，以及饰以缨络等物，或许是为了保护身体，仰或用以吸引和恐吓对方，或还有其他什么有关生存利害的目的。

考古学家的发现也说明，画身或文身和装饰品的出现是很早的。一个马德林文化期的骨片，上面雕刻着两个女性的形象，她们的身上有倒钩形的文刺，颈部、手腕和脚脖子上都佩戴着装饰品(图 23)。

如果原始人用一种芳香植物涂抹身体，那是为了保护自身免遭昆虫的侵害，他们用油脂涂抹身体，那是因为没有这种油脂，他们就会被害虫咬伤或咬死。这种涂身和饰身的艺术，恰好历经了一个辩证的发展过程：开始是为了实用，然后产生了美感，于是就开始为了审美的快感而涂抹身体，从而导致了化妆术的一系列的演变。

猎人打死飞鸟，正如打死其他野兽一样，是为了吃它们的肉，鸟的羽毛和野兽的皮毛、脊骨、牙齿与脚爪等等都是不能吃的，但却可以成为他们自身勇敢、力量或灵巧的证据。这样，动物的皮毛、脚爪和牙齿等，在原始民族的身体装饰中起着非常重要的作用。因为这些饰物是他们灵巧和有力量的标志。谁掌握了灵巧和技艺谁就是最有技巧的人，谁战胜了力大的对方，谁也就是最有力量的人。(普列汉诺夫《论艺术——没有地址的信》，三联版 1973)

装饰，有人说是出于爱美，有人说主要是为了吸引异性，有人问过一个澳洲土著男子为什么这样重视装饰，他回答说："为

了使我们的女人喜欢"。此外这里还可能掺杂着某些迷信，北美西部的印第安人，非常喜爱用当地最凶暴的野兽灰熊的爪做装饰品，因为他们相信灰熊的凶暴和大胆，会传给用它的爪做装饰品的人。这也就部分地起到了护身符的作用。

从审美的角度看，当狩猎的胜利品开始以它的形象唤起愉快的感觉的时候，它就成为审美快感的对象，于是它的颜色和形式就具有巨大而独立的意义了。随着人同自然关系的复杂化，随着审美意识的产生和发展，才把它作为一种美的标志，并在不断地发展中也使得人体装饰丰富起来。有如穿唇、刺纹之类的固定装饰和诸如缨络带、环、坠等非固定装饰，使原来护身实用的意义部分地、乃至全部地转化为审美的意识，当然在这种转化中，装饰的形式也在发展着。

还有一点需要提及的是关于色彩方面。不论在中国，还是在欧洲，旧石器时代的装饰品（其实不仅是装饰品）都喜欢用红色。在我国山顶洞遗址中，遗骸的周围撒有含赤铁矿的红色粉末。在山顶洞地层中常发现赤铁矿碎块，其中一块可以看出有人工的痕迹，它原来为一整块，从中间又分成两块。并不是同时发现的，但两块可以对在一起。相接的一面都有长条的或并行的纹道，无疑是经过人工刮削，将粉屑制成颜料使用的。另一块的角上经过摩擦呈现出光滑的圆状。这块赤铁矿碎块，如果不是像用铅笔一样的用它涂画，就是把它研磨成粉末当作颜料使用。山顶洞发现的许多装饰品都有赤铁矿染红的痕迹，同时穿系的带子也是用赤铁矿染过的；并且三具完整的头骨附近的土里，也都含有赤铁矿的粉粒，由此可以推知这是当时的墓葬。

据记述，近代澳洲土人也有用红色染其颈项的爱好。"红色是一切野蛮人非常喜欢的颜色"的论断无疑是正确的。有人解释这是由于原始人想取悦于妇女，因为妇女在当时的生活方式下是轻视那种缺乏战斗精神的男子的。这里是把红色和战斗精神联

系在一起的。原始部落在狩猎成功之后，总是用被打死的动物的鲜血来涂抹武器或自己的身体。当出发打仗或跳战争舞的时候，也总是把自己涂成红色。红色和鲜血甚至成为非洲、大洋洲的斐济人的一种社会荣誉。当然，这些原始民族的喜好红色，大概除了美学的观点外，还有宗教的观念存在，有人认为尸体上及周围的赤铁矿粉象征血液，人死血枯加上同色的物质，是希望死者在另一个世界中复活，所以在他们看来，红色是呼唤生命的。

总起来说，旧石器时代的原始人，对使用的石器，从合乎规律性的形体制造，到在装饰工艺品上的自觉的加工，两者不仅经过漫长的岁月，而且在意识上也是一个重大的飞跃。劳动工具的均衡、光滑等是实用的产物，而“装饰”则是审美意识的产物。同时，由于装饰在原始社会的重要意义，所以非具象性的装饰品在原始艺术中占有非常重要的位置。从现在已发现的旧石器时代的艺术品看，大部分是属于非具象性的东西，这以亚洲那些非具象性的作品为代表。而在欧洲的旧石器时代晚期，则又出现了一些具象性的雕像和洞窟岩画。

第二节 母神雕像

旧石器时代晚期的艺术，是艺术的起点，但今天残留下来的最早的作品，并不见得说一定是人类最早的艺术创作。发现于德国福格赫尔(Vogelherd)的作品断代于距今 3 万年前，但那人像已经是非常成熟之作，它的制作材料是长毛象的长牙，显然在此之前已有过以木材作试验的历程了。

欧洲史前小型艺术品中，最为著名的是被称为原始维纳斯的小型雕像，这些是从西欧、北欧地区出土的小型女人体雕像，高度一般在 10—20 厘米之间，质地为各种石料、骨块和象牙(猛

犸牙)等。雕像的共同特征是强调女性器官,可能是欧洲最早的居民举行增殖巫术仪式时使用的。也有人说它们是生殖女神像,因此冠之维纳斯的名字。罗马神话中的维纳斯(Venus),希腊语称为阿佛洛狄忒(Afrodita),她是主管人类的爱情、婚姻、生育以及一切动、植物的繁殖生长的事宜的。这类小型女性人体雕像也称为母神雕像。

母神雕像分布相当广远,在欧洲、亚洲和美洲都有发现。甚至在西伯利亚的玛尔他旧石器时代的遗址中,也有这种妇女小雕像出土,但目前发现最多的还是在欧洲。

并不是所有的母神雕像都很肥胖,也不是所有的小人雕像都是女性的。比如在捷克布尔诺的一座成人墓中,曾出土一尊象牙男像。不过目前发现的小人像以女性雕像最多,也最为出色,且可能都和居室有关。因为它们出土时的位置在"房屋"内,而且往往在火炉旁,或许这是说明它们对家庭的重要性。许多这种象牙或石制的雕像小而精练,易于携带。它们常常成群地被发掘出来,也都与生活的住所有直接的关系;有的用来摆设"房屋",有的则是岩洞的守护神。原始维纳斯独特的外形,显示了内涵的丰富性。

一　欧洲的母神雕像

被称为"母神"的许多小型妇女雕像在欧洲各地大量被发掘出来,成为旧石器时代晚期奥瑞纳文化期的代表性作品。

母神雕像小的一般高约 5—10 厘米,大的也很少超过 15 厘米。所用的材料大都是柔软的石灰石和泥灰石,也有用象牙或骨头的,但比较少见。现在大约已有近百个这样的雕像或雕像的残片出土,在很多的情况下保存得很不好,只有少数几个得以幸存,保存得比较完整。

当我们一接触到这些最早的艺术品时，就会被原始艺术家天赋的创造力和对于生命礼赞的热情所打动。

请看，绝大多数的母神雕像被处理为裸体，而且把女性的特征作了极度的夸张，通常有一对庞大的高高耸起的乳房，孕育着生命的腹部是滚圆的，还有丰腴宽阔的臀部。一方面是夸张的，另一方面又是概略的，大胆地省略了与女性生育无关的部位。例如，胳膊通常是没有的，或者雕刻得很模糊，两臂弯曲着向里，依稀可以看见双手置于硕大的乳房之上；脚是没有的，大腿合并在一起集中在膝盖下面的一点上，呈锥形或棒状；头部只刻画出概括的球形，面目不清，不见耳目口鼻，但有的作品对发型却作了精心的雕琢，或盘缠在头顶，或散落在肩头。

意大利母神雕像　在欧洲，事实上意大利的母神雕像是最早被发现出来的，发现的时间可以归结到 1883 年。遗憾地是在意大利的发现，多数从编年学和地层学的观点看，都是不明确的，因为它们是被一些工人偶然发掘出来的。

《格里玛狄母神雕像》发现于地中海海滨，与法国接壤的国境线上的格里玛狄(Grimaldi)洞穴中，由一个古董商人收存，他发掘的目的是为了出售。这些雕像被隐藏了许多年，所以，不仅它们在地层中的位置，即使它们的遗址也不甚了了。那个古董商甚至还被人指控为古董的伪造者。后来研究表明它们大约来自巴玛(Barma Grande)洞窟的旧石器时代晚期的地层中(图24)。

这批雕像共有 15 个，其中一个是骨雕，其他的是石雕，都很小，即使最大的也没有超过 7 厘米高，没有五官的头部，简略模糊的胳膊，有着奥瑞纳母神雕像的特征。头部、乳房、腹部和臀部都雕成突起的球状；有的雕像，和那倾向前方的头部取得均衡的是颈后披散着的一束长发。这些雕像在造型上，有着单纯的线条，圆块的节奏和打光的体面，表现出一个完整的形象。有一

件是以黑曜石制作的一个小像：从正面看，头和足的末端尖细，身材瘦高；从侧面看，臀部急剧凸出，甚至与躯干形成直角，表现出所谓“脂肪臀”型，为了与此保持均衡，腹部也向前方显著隆起。这个雕像曾被称为“木偶”，是欧洲母神雕像中非常著名的一个。

《沙威格诺母神》是1925年于意大利波河流域的沙威格诺(Savignano)发现的(图25)。它由一些工人在一个农场的地基上发掘时，在离地面1米深的地方发现了它。当时的欧洲已经发掘出大量的旧石器时代母神雕像，所以很快就被人归入这一类型。后来又在该地进行过发掘，但却没有挖出足以证明它的年代的任何东西。沙威格诺母神雕像是用蛇纹石雕成的，它是在已经发掘出来的母神雕像中最大的一个，高22厘米，从整体的形状看呈狭长的菱形。

作品具有形象丰腴的特征，呈狭长的菱形但没有越出正常的人体结构之外；虽然是个身材适度的妇人，却无头无脚。雕像躯体塑造得非常和谐，尤其是她的背部，具有令人吃惊的形体感。腰身纤细，而臀部则以丰富的曲线膨大起来与腹部所谓性的三角区，以及腿部的柔和的线条，构成极为流畅的形体；确是一件很成熟的雕塑艺术品。对它的断代，过去把它与格里玛狄母神雕像一样都定为奥瑞纳文化的末期，现在又有专家指出，由于雕刻技巧的精美，也有可能年代要更晚些。

《基沃察母神雕像》发现于距沙威格诺不远的基沃察地方，是用砂岩雕制而成。这一作品为了突出女性与生育有关的部分，膝盖以下的形体全部删减，身体前倾，肩与头等宽，双乳垂挂，腹肌松弛，是一位多育女性的体态。

《特拉西美诺母神》出土于意大利的特拉西美诺湖畔。用冻石雕成，只有3.7厘米。她既无头又无臂，甚至腿也仅仅是示意性的，却突出胸、乳、腹等部位，刻画了处于生育高峰期的女性

特征。

法国母神雕像 在法国出土的母神雕像大都有地质学的依据,因此更为学者们注意。

1892年,在比利牛斯山脉北麓勃拉桑布(Brassempony)洞窟中,出土了不少母神雕像的残件。其中有一个被称为“梨”的雕像,是一件优秀的美术作品。体态丰满,柔美和谐,但在整体造型上很像一只梨子。

5年之后,又在那丰富的奥瑞纳文化期沉积层中发掘出更多的女性雕像,其中有一件为著名的《勃拉桑布的维纳斯》(图26)。根据出土状态和式样,作品的年代有奥瑞纳文化期与马德林文化期两种不同的意见。这一圆雕作品仅残存其头部。极其难得的是,在这一类母神雕像中一般对于头部都处理得很草率,甚至不加以表现,而这个雕像却塑造出一位少女的可爱容貌,高高的眉弓下的眼睛虽然并未雕凿,嘴巴也没有表现,但刻画出一张富有特色的圆润的脸庞,衬托着披肩的长发。那长发似乎是编成许多细辫,而每根辫子上又刻有横线,可能是一种发型装饰,这种发型使我们联想起当今非洲的某些部落。被认为与此具有共同性质的母神雕像,在西伯利亚的玛尔他和布勒特也出土过。旧石器时代母神雕像的分布,从西向东,甚至在东西两端发现相类似的作品,是否可以证明在远古时代,曾发生过在这个广阔区域内的人类迁徙和文化传播的说法呢?

《莱斯皮克母神》是法国另一个著名母神雕像(图27),1922年,在比利牛斯山脉北麓的莱斯皮克(Lespuque)洞窟发现,是在一个未曾触动过的奥瑞纳文化期的沉积层中出土的。这个雕像刻制在猛犸长牙的断片上,14.7厘米高,出土时颇多残缺,后来经过细心的修复。雕像由多个球状圆块所构成,下身特别臃肿,上身又格外纤细,胸廓瘦削,和下身凸起的腰部和腹部适成鲜明的对照。再看那细小的手臂,轻轻地放在巨大的乳房上,乳房实

在过于沉重，很像成熟的一对葫芦。腹部突起呈三角形，腿部的轮廓从胯部隆起的弧线延伸下来，到小腿更是明显地变细，最后归结到一个点上，这与其他母神雕像是相一致的，所不同的是用纵的细线条覆盖在头部，可能是一种发型；另外在肥硕的臀部的下方至足端，有类似围裙的绳帘长长拖垂着。

在洛赛尔(Laussel)深穴中发现的石灰石浮雕女像，其中《持角杯的女像》(图 28)是法国最著名的母神雕像之一，它发现时深埋在奥瑞纳文化期的沉积层中。那女像丰乳宽臀，手举角杯，似在主持一个庄严的仪式。

《西雷约尔母神》发现于法国中部的多尔多涅地区，是用琥珀色的方解石雕刻的。它与其他旧石器时代的母神不同，不再是立像而是双膝跪坐，双臂弯曲置于乳下，腹部明显地突出与臀部的后倾相对称，腰肢柔软富有弹性，从她那挺拔的体态看很可能是位少妇。

《蒂勒扎克母神》发现于距西雷约尔数公里的蒂勒扎克岩壁下的奥瑞纳文化期后期的地层中。此像无头、无乳、无臂，在两腿之间椭圆形的断面中有一根类似棒状的茎轴插入，有人认为是表现分娩，但更有可能的是为了便于插置到地面上，作为偶像崇拜用的。

奥地利母神雕像　奥地利维林多夫出土的母神，人们称为《维林多夫的维纳斯》(Venus of Willendorf)，在同类雕像中是最为著名的，在艺术上也是最为成熟的一个(图 29)。遗址的沉积物包括有九个考古学上的地层，雕像与有关丰富的奥瑞纳文化期的遗物同时出土，这就给雕像提供地层学上的依据。

这个雕像用石灰石雕成，高 11 厘米，各部分均很完整。发现的时候有用红赭石色涂过的痕迹。旧石器时代母神雕像的一切特征都非常完备，裸体、肥胖，女性特征极其突出：巨大的双乳挂在胸前，与那肥厚的臀部前后映衬，把一个健壮的、有着旺盛

生育能力的妇女形象夸张地刻画出来了。还有十分精彩的细部,那圆滚滚的肚子堆积着厚厚脂肪,肚脐的深窝是巧妙地利用石头的天然小孔,腹部松弛的肌肉叠压在大腿上;再从背部看过去,骨盆和腰椎衔接的地方有几道凸起的皱褶,更表现出肌肉的质感。作品表现得如此真实,似乎原始艺术家创作时,正面对着模特儿。

和其他许多母神雕像一样,手部处理得很朦胧,隐约可见两臂弯肘,双手搁置于胸前。双手虽表现得极其简略,可是腕镯却有概要的体现。头部没有五官的描写,却雕刻着浓密的卷发,掩盖了大部分脸庞。发型呈精细的波浪状,似乎是长辫子盘缠在头上,相似发型的母神像在乌克兰的加加利诺也出土过,或许是当时妇女的流行发型。从艺术的观点看,《维林多夫母神》的雕刻技巧显示了惊人的成熟性。

捷克和罗马尼亚母神雕像　捷克的《维斯托尼斯母神》,1925年出土于捷克布尔诺市附近的多尼·维斯托尼斯(Vestonice)遗址,高约11.5厘米,是用黄色粘土和长毛象骨灰混和起来塑成后,再经过烧结而成。造型有着母神雕像的一般特征,比例较为准确,解剖也很适度。但塑造多用僵直而有楞角的线条,看来明显地区别于柔和优雅的风格。尤其是在雕像的脸上刻有表示眼睛的八字形,好像戴了一个面具,在头的顶部,四个角上有为了插入头发或另有用途的孔洞。这在其他雕像中是少见的。

还有两件很有兴味的《摩拉维亚母神》,都是以一种极其夸张的手法表现女人体:其一,结构简略得成为一根梭子形的棒状物(图30),上端刻着几条横线,棒的中央部位刻制两个橄榄形的附加物,代表两个乳房。另一,形为叉型,仅强调出臀部的表现(图30)。这种表现手法是象征性的,以具有特征性的局部代表整体的表现手法,在旧石器时代的其他石雕与骨雕都有所运用。还有的作品仅雕凿生殖器官,有的只雕刻其下身。当进入

新石器时代以后,这种象征性的表现手法的运用尤其普遍。

此外,在这一地区还有其他奥瑞纳文化后期的遗物,珀里莫斯特(Predmost)遗址出土一件象牙上的女性形象线刻,是采用一种极不平常的几何纹样表现的(图 31)。

罗马尼亚的库库特尼新石器时代文化层出土的女性雕像,全身刻有楔形、螺旋形、三角形等纹样(图 157)。多为臀部肥大的立像。那身上的纹样或许是表现当时文身的习俗。这十分独特的东欧艺术风格和西欧的实际关系,在目前的著作中尚未得到充分的研究。

乌克兰母神 乌克兰的加加利诺遗址,位于顿河河谷的台地上。在那里发现了一个圆形竖穴的居住遗址,竖穴的周围,环绕着石灰岩的石板和猛犸象的骨骼,这些东西原来是作为竖穴小屋的支柱。遗址中出土了 600 多件石器和裸体女性像,也就是母神雕像。在加加利诺出土的母神雕像共 7 件,是用猛犸象牙制成的,其中两个臀部肥大乳房隆起,双手抱着腹部,和奥地利的维林多夫母神很相象。其余的形体较为瘦长,则与意大利的格里玛狄的某些小雕像很近似。

即使造型上很夸张,多数的母神雕像还是很写实的;但是,这些作品中有的也结合了规律化和图案化的风格。例如,乌克兰麦齐那遗址出土的女神像,约有 20 件,用猛犸象的象牙雕刻制成,造型极度变形而且简化,并布满图案纹样,别是一种独特的样式,有的学者认为是从中南欧的女神像进一步发展而来的。

二 亚洲的母神雕像

在亚洲地区发现的母神雕像,只有西伯利亚出土的属于旧石器时代,其余大都是新石器时代的作品。

在亚洲各地从新石器时代到早期青铜器时代的遗址中,广

为发现的陶塑女像(图 33),作为当时人物形象的再现和偶像的崇拜物,一向被置于原始文化的首位加以研究,尤其是被作为判断母系氏族社会的直接证据。另外,在原始的农业部落中,人们依靠农业来维持生活,因此当见到农作物是从土地中生长出来,便以为农业生长收成的好坏,则在于大地的孕育,地母的赐予,于是普遍信仰土地神。从民族学资料看,许多地区的土地神往往被称为地母。地母崇拜在中国也当发生在新石器时代,后来一直延续到近代。据文献记载,在商周时代(公元前 16 世纪——前 771)的黄河流域,这种地母主要以树干为代表,因为树是从土地中生长出来的庞然大物,也有的地方是以石头代表地母。但从世界范围来看,地母多数仍以妇女形象来表示,有着土地崇拜的意义。

西伯利亚母神 在西伯利亚的玛尔他(Malta)附近的旧石器时代的洞穴中,也发现过大量的雕刻以及其他装饰品等。其中女性裸体圆雕共有 11 件,均为骨制,手部细小,面部简略,发饰有梳辫者,也有披散头发的。这些作品与欧洲的母神雕像又有许多不同的地方:人体大都细长而干瘪,不像欧洲母神雕像那样突出地表现了鼓腹肥臀的女性特征。但这些发现在东方的维纳斯像,出土的数量和多样性都较为丰富,与西欧出现的时间也相近,亦即是旧石器时代晚期的开始阶段,大约在公元前 2.6 万年到 2.4 万年左右。

土耳其的《丰饶女神》 这件作品(图 34)发现于沙达·胡又克(Catal Huyuk),是用一对象征女性的金钱豹,装饰在这个多子母神宝座的两侧,表现的是正在生育的场面,为公元前 5750 年左右的作品。

印度母神 印度的母神雕像(图 35),不像其他地域那样突出生育器官,却着意刻画头部与颈部上的装饰。体态纤弱,运用粘贴补花的手法进行装饰,并以粘土条或画出刻痕来表现人物

的面貌。下肢成锥状,可能是作为祈求丰产富饶的偶像,在家庭中供奉的。

此外,巴基斯坦的哈拉伯也出土了纪元前3000年后半期的地母像,高达14.5厘米。伊拉克的特鲁阿斯玛尔、厄尔等地也出土公元前3700年的抱小孩的蛇头母神等多个。在约旦河流域的蒙哈达遗址还出土过公元前5000年的女神像。这种艺术风格在公元前7000年初的雷万特地方,也曾出现臀部肥大、头的后部伸长、眼睛加以强调的雕像,是蒙哈达文化的独特样式(图36,37,38,39)。

日本母神 日本新石器时代的诸遗址出土的偶像,面部奇形怪状,多为立像,坐像较少(图40)。从中期绳纹陶器时代起,这种偶像与陶器共同出土者渐多,到末期而更丰富,样式也无一定,多为面部奇特,裸体,束发,黥面并带有耳饰。

中国母神 中国的母神雕像,到目前为止,发现的都是属于新石器时代的作品。旧石器时代的母神雕像在中国还没有发现过。我们可以把这种新石器时代的作品看作是旧石器时代艺术的继续。

1963年,内蒙古赤峰西水泉的新石器时代红山文化遗址出土一件小型陶塑妇女像,头部残缺,残高3.8厘米,泥质褐陶,捏塑而成,胸前突起乳房,腰部较细,下半身呈喇叭状。到了80年代,中国母神雕像有更多的发现。

《东山嘴母神》是在1982年发掘出来的。当时出土的有大型坐像和两个孕妇像,地点在辽宁省喀喇沁左旗蒙古族自治县。县内有一条大凌河,位于河左岸的东山嘴有一处原始部落的祭祀遗址,是一个建筑群,总体布局上按南北轴线分布,由方形和圆形祭坛组成。1982年发掘出的大型坐像和两个孕妇像,都出自圆形台址周围,并附有数十件精美的鼎形小碗等祭祀用的礼器出土。

母神出土于距今约5400年前的红山文化祭祀遗址中，两个陶塑的女裸体像，残高5—5.8厘米，头部皆残缺，躯体具有孕妇特征（图41）。与欧洲母神雕像比较起来，中国东山嘴母神雕像，无论是出土的时间和制作的年代都比较晚。自50年起中国考古界就期望能在中国的国土上发掘出母神雕像出来，一直等了30年，于1982年，才在辽宁喀喇沁左旗东山嘴地区石圈形台址的东侧黄土层中，发掘出这两个陶塑雕像。这两个雕像一个体态肥硕，另一个身材修长，通体打磨光滑，似曾涂红衣。她们都是无头无足，只有躯干部分。如同欧洲旧石器时代的母神雕像一样，突出与生育相关的部位，腹部鼓胀，臀部宽厚。这两个母神雕像是与大型祭祀活动的遗址联系在一起的，那石圈可能是供奉母神的祭坛。

《牛河梁女神》发掘于1983年10月，在辽宁省建平、凌源二县交界处的牛河梁，那里是又一处红山文化遗址，距今约五千多年。牛河梁因牡牛河源于山梁东麓而得名，推测原来牛河梁主梁的北山丘上有一座女神庙。遗址出土一件面涂红彩的泥塑女神头像（图42），头高22.5厘米，面宽16.5厘米，形体与真人相当。人物形象很有特性，两眼圆睁，眼稍吊起，嘴角微微翘上，高颧骨，尖下颌，额头宽阔，两耳外张，出土时除头顶和左耳残缺外，基本上是完整的。额上塑一圈突起的圆箍状饰，眼珠镶嵌淡青色圆饼状玉片，整个头像呈扬眉注目，掀动嘴唇，似在说话的神态，颇有几分神秘的情调。塑工细腻生动，眼珠用玉石镶嵌并经过彩绘。附近还发现人像的肩、手、臂膀、女性乳房等泥塑残块。有迹象表明，在神殿主室中心，原先塑有形体更大的女神像。据初步研究，它们是生育神和农神（地母神）的象征，同时也是母权制遗风的体现。《牛河梁女神像》具有很强的艺术表现力，揭示了中国原始社会雕塑艺术辉煌的篇章。

《滦平石雕母神》出自河北省滦平县金沟屯附近的后台子遗

址。1983年5月初，该镇西村砖厂在后台子这块濒临滦河的第二台地上，用推土机取土时，发现新石器时代红山文化早期的聚落遗址，有房址、灰坑等30余座，并出土大量陶器碎片、骨器、石器及石雕人像等遗物。县文物部门得知消息后，迅速派人前往调查并征集出土文物。随后于当年5月下旬到6月上旬，承德地区文物保管所与滦平县博物馆，联合进行了抢救性清理发掘，判明此遗址可分为上、下两个文化层。

1983—1989年间，滦平县博物馆先后征集到后台子遗址出土的石雕人像共8件，归属下文化层的有7件。其中，除1件为猴头形人兽合一雕像外，余6件均为石雕裸体孕妇像，统称为《滦平石雕母神像》。保存基本完整，石料为辉长岩或辉绿岩。其中形体稍大者高度均超过32厘米。凸乳鼓腹、双臂曲肘抱腹、双腿屈膝作蹲踞状，头长约占通高三分之一，双耳部分偏高而外凸，眉脊与鼻梁隆起，眼眶稍凹，眼睛与嘴巴刻出阴线，石像下端收缩成圆锥形。另一个头部已残缺的石雕女神像，形体较小，底部基座呈圆柱形，通座残高20厘米，乳房突起，双臂作上下交错抚腹状，颈后刻出一截双股交叉纹发辫，髋部硕大，阴部张开，意在刻画孕妇临产姿态。总体看来，这批石雕人像形体适中，造型古朴，格调庄严，孕妇形象极其鲜明，并以蹲踞临产姿态为其造型的最大特色。

《兴隆洼文化石雕裸妇像》是1984年于内蒙古林西县西门外遗址出土的两个花岗岩石雕女裸体像。大的通高67厘米，小的通高40厘米。二者形态基本相同：椭圆形的头部与躯干直接相连，面部扁平，双目与嘴是挖陷下去的空洞，但嘴较眼睛浅显含蓄，鼻子隆起。躯干部分突出乳、腹部位，双臂交叉分别置于腹乳之间，下肢没有具体刻画，仅仅是把石料加工成锥形。

这两个雕像是属于兴隆洼文化，距今已有七千多年。目前所知这一文化分布相当广阔，它包括西拉木伦河及大、小凌河流

域，向南到燕山，进入海河，北至渤海北岸。在这个广大地域内，考古工作者发现极其丰富的遗物和遗迹；但这两个裸体女像的出土还是首例。

三　母神崇拜

母神雕像，这种人类原始艺术发生期的艺术品，给予我们的启示是多方面的。比如说，长期以来"艺术起源于劳动"，一直被当作马克思主义的观点加以肯定，但这观点忽视了一个极其重要的事实，即在原始社会里，对社会生活起决定作用的不仅仅是物质生产的活动。恩格斯曾指出："根据唯物主义的观点，历史中的决定因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生产资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。一定历史时代和一定地区的人们生活于其中的社会制度，受着两种生产的制约：一方面受劳动的发展阶段的制约，另一方面受家庭的发展阶段的制约。劳动愈不发展，劳动产品的数量愈少，从而社会的财富愈受限制，社会制度就愈在较大程度上受血族关系的支配。"（恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》第一版序言，《马克思恩格斯选集》第四卷第二页）

原始社会各种形式的共同体，马克思和恩格斯认为氏族、胞族、部落联盟这些组织，都是代表着不同程度的血缘亲属关系的"自然发生的共同体"（同上书），所谓"自然发生"，即由人类自身生产发生。事实上，"任何人类的历史的第一个前提无疑是有生命的个人存在"，人总是首先获得诞生，而后才为生存而斗争，所以就这个意义上说，人类自身的生产甚至可以是比物质资料的生产更为基本的。在形成共同体的相互关系上，也首先是以人的自然属性为前提，最初只能出自男女两性关系的自然过程而

增殖人口。

当时，原始人的共同体的大小强弱，直接体现在组成共同体的人数及其体质。普列哈诺夫说："氏族的全部力量、全部生活能力，决定于它的成员的数目"。因此氏族社会所依存的重心在于人类自身的生产，这就决定了妇女的重要地位，因为她们是人类自身生产的主要承担者——人由她们生育和抚养，母爱是原始人类赖以生存的温暖的摇篮。

原始人对母性的崇拜，也就是对生命的礼赞。从西欧到西伯利亚的辽阔范围内，所发现的母神雕像，都是采用了裸体这一题材，同样强调女性生育的特征，那赤裸裸地表现出来的豪乳、大腹和巨臀，充满永不枯竭的生命之泉，体现出对繁衍人丁的强烈追求，表达了对生命的热烈歌颂。

母神雕像的意义，除具有生育崇拜一说之外，尚有种族、血族的祖先像或祖母像、家或家族的守护神、炉灶守护神，以及萨满教或其他原始宗教的偶像等等。目前发现的女性小像大都和居室有关。因为它们所在的位置都是"房屋"内，而且往往在火炉旁，或许这是说明它们对家庭的重要性。许多这种小的象牙或石制的雕像均显出一种高度的精练，使它们易于携带及握取。它们常常成群地被发掘出来，也都与生活的住所有直接的关系：有的用来摆设"房屋"，有的则是岩洞的守护神。维纳斯独特的外形显示了内涵的丰富性，超越了它们在色情上的作用。

但就其艺术创作来讲，尽管我们还不能确有把握地说，这些母神雕像中的初期作品，就是人类最早的艺术品；但从现在考古学发现的水平来看，这些作品的确是人类艺术发生时期，即旧石器时代晚期的奥瑞纳文化期最富有特征的艺术品。原始人是世界上最早的艺术家，他们对于生命的礼赞确实构成了原始艺术的一个起源。

第三节　欧洲的动物雕刻

关于雕刻，过去有一个通常的看法：即圆雕作品产生于线雕之前。那是认为原始人类只能根据实际的立体物象去表现，到后来他们才发现用线条在平面上绘制实际物象的可能性。这种理论基于心理学上的假想，以为一开始就让原始人去掌握平面的表现方法是困难的，而面对三度空间的实际物体，只能用三度空间的方法(圆雕)去表现，原始人尚不能运用复杂的思维能力，使物体变成心理结构上的平面。不过也有学者认为绘画一定是在雕塑之前发生的，他们的理由是把物体画成轮廓，要比表现出立体来得容易。因为在生活中是存在着平面的形象的，诸如影子或倒影等。在希腊神话中就有这样一个动人的故事：一个名叫那喀索斯的美丽的少年，一天他在水中的倒影，见到自己楚楚动人的形象，从而爱恋它，终因是镜中花、水中月而不可得，在忧伤中憔悴地死去了。事实上，线雕作品却并不比圆雕在制作时间上要晚，到了旧石器时代的晚期结束时，相反，线雕还要比圆雕丰富得多了。同时，最早的艺术品大约是装饰品，而不是模仿自然的写实作品。所以情况是比较为复杂的，但本节里所谈的，主要是写实性的动物雕刻。

在奥瑞纳文化期的母神雕像同时出土的雕刻品，其中既有圆雕也有线雕作品。作品的题材虽以动物为主，但也有少数的植物与人物题材的。

旧石器时代的人类，依靠狩猎动物与采集植物的根茎充饥。为了躲避自然的灾害和野兽的袭击，他们居住在洞穴或岩石遮蔽处。男人们狩猎归来，大家围坐在日夜不息的篝火旁，妇女们已备好了草籽与树木的果实，以补充猎获物的短缺。于是人们

在食用时注意到植物的根茎，以及它们的形状，以便在采集时选择，从而它们的样式也出现在装饰图案中。

在作品中植物纹样较为少见，即使是在现代的原始部族的艺术品中也是如此。但我们所知原始人类对于植物曾热情地讴歌过。从杜里罗必特洞穴中发现的骨片上，就有用线刻的互生叶型细长枝条的植物图案；在玛斯达兹尔(Mas d' Azil)洞穴中，发现雕刻在驯鹿角上的整棵小树的图形。我们看到原始艺术家不仅刻出树的枝干，还刻划出树的根须。同样的，在古鲁丹也发现描绘细木根须的植物图案。此外，在瑞士的秽利埃地方发现的指挥棒(权杖)，也有用植物纹样作装饰的。法兰克——坎塔布里亚地区还发现把植物纹样图案化，制成装饰用品。注意刻画植物的根部，那是与当时的人们注意选择某种植物的根有关。这与后来仅从审美角度出发，只截取婀娜多姿的枝叶加以描绘完全不同。当时不论是线雕或其他形式的美术作品的题材内容，都可以找到植物、人物和动物以及几何图案，却没有发现山水风景的。

早期的原始人类为了获取食物而疲于奔命，不可能有追求艺术的消闲。到了马德林文化期，出现可以嵌入骨柄或鹿角柄的小巧的几何形石器，如雕刻器、刮削器、石钻和琢刻石刀，以及带肩的与钝边叶形的投掷尖状器等等工具，这个时期食物较为丰富，人们过着半定居式的生活。当物质生活得到了一定程度的改善，人们才有了艺术创作的可能。因此在此时才涌现出许多原始的艺术家。

在旧石器时代的艺术中，动物题材始终占着重要的位置。马德林文化期的雕刻中线雕作品多于圆雕，在线雕中反映人物的不多，技法上也很差。作品中有在法国下部罗周利洞穴发现的《驯鹿与女人》，反映一位妊娠的妇女仰卧在驯鹿的后蹄部位。(图 43)那鹿被刻画得唯妙唯肖，精到细致，十分写实；但那妇人

在技巧上却极为粗陋。这人物与动物同在一个作品中，又同出于一个艺术家之手，足见其不擅长于、或是不屑于表现人物题材的事实，这个作品可作为例证。

一　早期的动物雕刻

旧石器时代的人类为了狩猎的成功，他们一方面要在狩猎的工具上进行选择与改进，另一方面要细致地了解动物的习性，观察动物的体态行踪。甚至每当猎获后，群体分食时，实际上是对动物进行解剖，从而熟悉动物的结构，所以当时的作者表现动物的能力明显地高于表现人物。我们还可以从发现于其他地方的作品中得到印证。例如在玛斯达兹尔地方发现雕刻在动物肩胛骨上的线雕人物，一个男性裸体，手臂向前伸展，一条腿似向前跨步，但他的头却是被刻画得人兽难分。另一作品是发现于下部列周利洞穴的《野牛的狩猎》（图 44），那狩猎者的头部也十分概念化，像是鼓起一个大包。当然，表现人物的技法的拙劣或许另有其原因，或是巫术的原因，或是因为便于接近狩猎对象，戴上面具而有意地加以伪装？从人类学角度看，现代的原始部落戴面具之风仍盛行不衰，即使文明社会的今天也如是。我国鄂伦春族至今也还保留戴狍头帽的民俗。

在奥瑞纳文化期遗址发现母神雕像的同时，也出土过动物雕刻品，其中既有线雕也有圆雕。有些是属于奥瑞纳文化期的早期的，例如，在西班牙北部的卑纳（Hornos la Pena）沉积层中有一匹马后腿的线雕，是刻画在一枚骨片上的。到了奥瑞纳文化期的后期，就有更多非常生动精美的动物雕刻品，技巧也已经成熟多了。

早期的动物雕刻作品，虽然不及母神雕像那样引人注目，但其中某些作品，的确是相当精彩的。例如从德国西南部沃格哈

尔特(Vogelherd)出土的用象牙雕刻的圆雕作品:一只长毛象和一匹马,为距今30000年左右早期的艺术例证。尤其是那匹饶有兴趣的牙雕《小马》,(图45)特征鲜明,形态逼真。自1931年出土以来由私人收藏着。到了1945年这雕刻又长期被锁在保险库里,一直到近年才由美国著名考古学家亚历山大·马沙克(Alexander Marshack)重新加以研究。

这件《小马》制作于距今约3万年,是克罗马农人的杰作。作品夸张地拉长成拱形的颈项,再由颈项引向刻画精工的头部,造型生动有趣。制作技巧非常成熟,它常被视为冰河时期雕刻品的高峰。当马沙克在显微镜下对这匹可爱的小马进行认真地观察之后,吃惊地发现,虽然现存的情况已是被严重地磨损了,但在总长只有约6厘米的小小的牙雕上,已经把马的眼睛、耳朵、嘴巴和鬃毛都精心地雕琢出来。从磨损的现状看,他推断是由于长期触摸或放在衣袋里携带所造成的。在显微镜下观察,他还发现在马的某些部位被砍出一些小点,一直砍到马的肩部,这些砍痕可能是把它当作"被杀"的象征。此外在马的臀部还发现一个记号,这记号常被认为是施加巫术留下的痕迹。可是当他对记号进一步加以研究之后,使他得出前所未有的结论,说那是原始人用来记录季节变换的符号,依此来确定礼仪的日期。这匹小马的艺术成就,即使是今天的艺术家们也要惊叹它的高超技艺。在这种早期风格的构成中,有一种异乎寻常的东西,也正是这种东西,成为后来马德林文化期动物雕刻的现实主义特色。

动物雕刻在马德林文化期进入了黄金时代。马德林文化期的雕刻品虽有独立存在的,而更多的是装饰在其他用具上。使用的材料有石、骨、鹿角,偶尔也有用象牙的;以动物题材为主,动物的种类包括哺乳类、鸟类、两栖类、鱼类和昆虫等,其中又以哺乳类为最多。

二　动物的装饰雕刻

原始人类常常在用具上，用动物雕刻进行装饰。

这时我们面对着一个新的情况，那就是原始艺术家必需使自己的艺术创造，完全适应不同用具的外形与性能的需要，也就是说只能是在装饰对象的有限范围内进行艺术构思；随之而来的是技术手法和风格的设计也都要有所改变。

现在出土的许多看似独立的动物雕刻作品，给人一种这样的印象，它原是被雕在某种用具上的，到后来才分开了，这大约是真实的。那发现在比勒尼的鲁尔(Lourdes)洞穴的马，马身刻有斑点，这是驯鹿时代的雕刻中最为美丽的作品之一(图 46)。它的后腿部分可能就是附着在一根矛棒上。只是现在那矛棒已经丢失了。同样的在玛斯达兹尔地方出土的那头无头的野牛和另一个马德林文化期艺术的杰作——骨刻的《嘶鸣的马头》(图47)，情况大约也是如此。像许多散落在不同地区的动物雕刻的残片那样，当用具发掘出来的时候，有些原先的装饰动物的残片，部分仍然附着在上面。

我们上面提到马德林文化期的象牙雕刻是稀有的，除了鲁尔洞窟的那匹马之外，在布留涅契尔(Bruniquel)洞窟中发现了《两匹相联的驯鹿》(图 48)。这两头相互联结的驯鹿，雕刻在长毛象的象牙上，是一件极富有情趣的美术作品。一般以为此雕刻是附在刀柄上的装饰，但至今其确切的用途仍不明了。两头驯鹿的头朝着一个方向，都伏卧于地，前腿平伸，后腿屈卧，彼此前后成行，只有头部的动态不完全相同，而鹿的角却被同样地雕在身体的两侧，总的形体呈一棒状，或许因雕刻的材料雏形是狭长形的，或是受到被装饰的用具所制约，仅是在这特定的原材料上，当时的原始艺术家却能巧妙地创作出如此优美的精品。

附在矛棒上的动物装饰，往往是沿着矛柄雕刻的，如在玛斯达兹尔发现的另一件矛棒上的《山羊雕刻》(图49)，动物的腿部就是矛柄的组成部分。把动物的形体拉长并加以适当的变化，以适应用具的圆筒状的外形。这件大角山羊的装饰透雕，四肢连在一起，似乎是在表现山羊立于悬崖峭壁之上的雄姿。作品显示出旧石器时代艺术家们不仅有写实的能力，而且已经具备能够艺术地再现客观形象的能力了。既适应用具的性能，而又保持视觉形象的真实性，将形体作适当地变异，创作出特殊风格化的样式。既要在材料的有限范围内，又要再现出动物的自然姿态。把动物处理在鹿角特定而又狭小的部位上，索性把动物的上身直立起来，使动物的背部与用具的外轮廓线，相互重叠向下延伸，从而得到两全其美的艺术效果。

再以巴塞(Langerie Basse)地区出土的被称为"匕首"的用具为例，这个动物的姿势是依照用具的形状而雕刻的(图50)。刀柄雕刻成驯鹿形状，驯鹿被置于长柄的顶端，呈跳跃的姿势，颈项挺得直直的，头部向上翘着，顺理成章地把鹿角与后颈和背部贴近，蜿蜒延伸到末端，前足屈曲，后足伸直作成刀身。其构思之精巧，较之后世作品也毫不逊色。

另一个著名的例子，是1948年在布留涅契尔(Bruniquel)发现的《跃进的马》装饰的矛棒(图51)。这个矛棒没有钩，一条沟槽在动物的两腿之间延伸至矛棒的末端；也像其他矛棒一样，下部末端有一个吊孔，上部装饰着一匹腾跃的马。马的前腿屈曲与胸廓相重叠，后腿与矛棒合二为一，装饰与用具浑然成为一体，形成一个略带弯曲的矛棒。这是一匹生动有力、奔驰跃进的马，置于矛棒顶部。它在地层中被发现的时候，那马实际上是完整的，只是断裂成两截，这两截同时发掘出来了。这件作品无疑是一件纪念性的矛棒，而非真正的武器，因为它是如此之小，而矛身又是弯曲的。绝妙的构思，以及其高超的技艺，可以和上面

提到的驯鹿形的匕首相媲美。不过，我们认为这个矛棒在处理原材料与题材构思上所遇到的难度更大些，在艺术手法上也更加简练概括，矛棒既窄又长，使创作构思受到极大的挑战，而作者却巧夺天工创造出奔跃的马，从有限到无限，从静态到动势，它确实是旧石器时代艺术极为成功的作品之一。

另一件马德林文化期的杰作，是1940年发掘玛斯达兹尔洞穴隧道的时候出土的，发现时它是惊人的完整，这在同类艺术品中是无可比拟的。在一个长长的掷矛的顶端，雕刻着一只《小羚羊》(图52)。这一器具属于装饰艺术中的精品。这件《小羚羊》长约26.9厘米，它的四只蹄子合并在一起伫立着。突起的一双眼框内却是空洞的，大约原是有镶嵌物的，只是到发掘出来时早已脱落掉了。这件雕饰，充满了情趣与幽默感，小羚羊扭动着颈部，头部转向后方，它惊奇地发现有两只小鸟栖息在它的尾部，而那两只小鸟正好组成掷矛的钩，可谓构思绝妙。我们可以从这件作品中认识到原始艺术家具有无比的技巧与捕捉生活的敏锐能力，已经超越单纯再现动物的某种形态，进而赋予对象以一定的情趣，且能构成一幅迷人的画面。它那深远的意义和目的，遗憾地是我们已经不能全部诠释，难道它只是一种荒唐的幻想，抑或是某种魔术和宗教的表现？更使人惊叹的是作品的许多细节上的写实功力：肌肉是紧张的，尾巴也竖起来，以及一只后蹄踏着前腿等等细致入微的刻画，构成了对象的典型性。推想这个精致的雕刻，或许是一种象征性的纪念作品。或许是与巫术有关，可能借此使掷矛增加魔力，或许是为了使被杀的动物迁怒于这个小羚羊。类似这种掷矛在澳大利亚土著人中间仍然沿用至今，它是在顶部制成一个钩的长棒，把梭标和短矛放在钩前，利用甩动棒子的惯性把矛投向猎物，以增加它的力度和准确性。我们姑且不去追寻这些作品的创作意图，但是马德林文化期的艺术家，有能力刻画出动物的一种惊慌紧张的情绪，在这件作品

里是体现无余的了。

令人感兴趣的是，1950 年在距上述作品发现地点只有 30 公里的地方，又发现另一个几乎是完全相同的作品。有的学者认为这两个作品可能出自同一作者之手，也可能是复制品，想来它们属于同一流派也是没有疑义的了。

从上面提到的雕刻品，它们作为矛棒上的装饰，在造型上似乎是一种公式，动物的四肢合并在一处，即使在其它马德林文化期的雕刻中也重复这个特点，如著名的雕刻在驯鹿角上的《长毛象雕刻》(图 53)，四肢也是相互连结，或许它已经确认其为刀柄无疑，这也是雕刻装饰适应用具的性能的又一个例证。大概当时的人类的日常用具，通常在握手处饰以动物。拿矛棒来说，被装饰在矛棒上的动物的形体就构成矛柄，或构成矛柄的一部分，将动物的背部和头部与长矛连成一体成为一条直线。四蹄合并成一点，使整个形体的外轮廓构成三角形，尾巴上翘往往形成了掷矛的钩。

这些矛棒的雕刻，不管是完整的或是残片的，往往都很精美，动物的造型适应棒状的矛柄，形象雕刻在矛棒的末端，也就是鹿角原材料比较宽的部位上。所以雕刻较小动物的形体可以更适应原材料的形状。但是也有某些雕刻，并没有与用具的形状结合起来，却成为独立的一部分。现在发掘出来的这种雕刻品也占有一定的数量，既有完整的，也有的仅仅是残片，它们已经与用具分离开来，只有末端的钩还保留着。

某些作品可以显现出，原始艺术家们当他们不再受到特定形状和原材料的制约的时候，其创作精神和想象能力得以自由地发挥出来。例如：有一对正在扭打的山羊(图 54)，是在法国三兄弟(Les Trois Freres)洞穴发现的，虽然头部已残缺，但精湛的技巧和完美的形式，以及澎湃的气势，都使我们惊叹不已。

上面已经提到过的那个《嘶鸣的马头》，由驯鹿角雕刻而成，

也是在玛斯达兹尔出土。它几乎是任何一本史前艺术的著作中都要提到的重要的作品。生命在这个小雕塑中自然地体现出来，技巧完美使人着迷，可以称为完美的佳作。难怪有人疑惑地认为此种美术成于野蛮时代的古人之手，真不可想象，因为它的形式未免过于现代化了。有些学者认为这个雕刻可与希腊雕刻相媲美。

另外，也在法国阿日列河的玛斯达兹尔发现的《马头矛棒》(图 55)，马耳机警地竖立着，那风格化的马鬃，显得非常威武。还有一件作品《三马头》(图 56)，雕着三个完整的马头，两个是圆雕，一个为浅浮雕，共同组合在一根矛棒的末端。它们形成一幅极富兴味的、具有装饰性的构图。其中那个浅浮雕的马头，仅为一幅骨骼与肌肉的解剖图，像是剥去了皮，甚至掀开了唇部把全部的牙齿裸露出来。这种奇异的刻划方法，我们至今还不能确切地解析它；但我们注意到马德林文化期的人们所进行的狩猎活动，这种艺术表现，可能联系到狩猎巫术的特殊实践。

三　动物线雕中的构图

动物线雕作品较之其他雕刻更为丰富，大多属于旧石器时代晚期的马德林文化期。马德林文化期的人类非常喜欢装饰他们的武器和用具。多数的投枪(掷矛)都施以线雕，除雕刻简单的沟槽、孔洞、纵横线条外，还有人物和动物的形象。在今天已经发现的马德林文化期线雕美术品有数百种之多，其材料有骨雕、石雕、象牙雕刻以及驯鹿角雕刻等等。

19 世纪中叶在伟恩奴地方的谢霍(Cherford)洞穴，发现一件有线雕的骨器—权杖。1851 年勒登尼(Goey Letrne)寄赠给库尔尼(Kuruni)博物馆，1869 年由威尔塞提交给哥本哈根的国际人类学大会，从而才断定为驯鹿时代初期的美术品。

马德林文化期最有特色的线雕作品是权杖，权杖在奥瑞纳文化期已经发现，只是样式比较简单，与矛棒相类似。到了马德林文化期后期，其用途似乎已经成为权力的需要，或者是作为原始人类集团的首领所用的神笏。一般是用驯鹿骨制成，权杖的末端穿两个洞孔，杖身饰以动物的线雕。

我们前面说过的透雕装饰，往往包含着一种变形的处理。而线雕如在权杖上进行装饰，却可以自由地利用全部弧面，表现出物象真实的比例。因此，线雕在当时并不要求过多的变形。刻制图形在这种圆筒形的物件上，看来会妨碍原始艺术家在他的作品中如实地再现物象，可是当我们把那些刻在圆筒上的图形转换成平面，展开后，我们发现的是极为复杂的构图，那画面都是很完整的，图像的比例也是正确的。

例如，洛西特（Lorthet）出土的《群鹿涉水图》（图 57），原作是刻在滚圆的筒形权杖上，看起来线雕中的驯鹿的鹿角似乎碰到了它们的脚。但是当我们把这件作品展成平面之后，显示出来的形象却是如此完整而真实，不仅比例动态准确适度，而且构图均衡饱满，洋溢着装饰性的美，堪称旧石器时代艺术的杰作。

《群鹿涉水图》表现一群横跨河流的驯鹿，四条鲑鱼游动于鹿脚之间，流畅而清晰的线条，抓住生动而富有情趣的瞬间，把动物的体态表现得极为生动而精确。尤其以鱼跃烘托出鹿群正在涉水而过，使我们仿佛听到那水波拍击的声浪，多么巧妙的构思啊！原始时代的艺术家，在那遥远的年代，就已经具有如此高超的再现现实的能力，他们在静止的造型艺术中，能让人们听到画外之音。尤其精彩的是，在鹿群中的最后一头，正在回头顾盼落在后面的同伴，还是别的什么。这一情节的处理，使这件残片上虽然完整的仅有两头鹿，却能让观者联想到鹿群。以动示静，以无声示有声，以少胜多，原始时代艺术家对这种种艺术手法的运用，竟会是如此地娴熟。

作品的上部刻着两个菱形，中间各有一条短线，是标志？是符号？都还不能解析，有的学者认为可能是作者的签名。在圆筒形体上施以线雕，包括在骨片与石片上的线雕，制作时不容许迟疑和涂改，完成后线条竟是如此肯定而流畅。这说明马德林文化期的艺术家的才能，已经达到很高的水平。

西欧发现的驯鹿时期的艺术品中，描绘驯鹿的作品，在洞窟岩画里发现的很少，而在骨角与石器上用线雕法表现的比较多。于 1874 年在瑞士泰茵根的柯斯拉洛兹(Kesslerloch)洞窟中发现的另一个线雕作品，描写吃草的驯鹿，即《食草的驯鹿》，又称《泰茵根驯鹿》(图 58)。作品表现的是一头驯鹿，正在宁静地边走边食，动态极其优美，言简意赅地构成一首原始时代辽阔草原的"牧歌"，令人心旷神怡，难怪它被推崇为旧石器时代风景画的佳作。还有与此相类似的作品，如在阿印发现的鹿等。驯鹿期这类线雕作品分布是很广远的。

现在我们回到线雕技术最辉煌的领域。上面我们提到数量巨大的线雕作品是刻在用具上的，具有一定装饰的目的。还有另外一种是在骨片与石块上的线雕，它通常不受材料范围的限制，有些学者曾将这类线雕作品称之为"速写本的画页"(图 59)。

在此类作品中，马德林文化期的艺术家们无疑可以更加驰骋他们的才干，获得更大的自由，强有力地发挥出自己独特的风格。他们刻制的动物，经常地表现在蓬勃的运动之中，而且几乎囊括了旧石器时代的全部动物。从微小的昆虫到庞大的犀牛，都在他们的作品中出现。哺乳类的动物有野公牛、山羊、羚羊、鹿、麋(驼鹿)、猪、狐、熊、獾、海豹、极地羚羊、岩羊、等等。鱼类有鲨鲇等。爬虫类则难以鉴定。鸟类据研究有白鸟、鹅、鸭等等。在这如此浩瀚的作品中我们只能提到那些最为优秀的作品。

所刻画的动物的姿态是多种多样的，但却被处理得均衡适

度，没有不自然的感觉(图 59)。若把泰茵根《食草的驯鹿》与圣玛塞尔的《疾走的驯鹿》相互比较着欣赏，前者的静态与后者的动态，彼此相映成趣，各具特色。

这里还要特别提一下构图性的作品。

在旧石器时代的有些线雕作品中，形象往往体现出某种相互关系，其目的则在于要创造出一个场面，某些场面又具有相当的空间范围。雌雄两个动物雕刻在一起，如布留涅尔的用象牙雕刻的《驯鹿》，以及巴登的线雕，和在下布罗周列的片岩上的驯鹿线雕，和由韦布列采集并由他命名的《驯鹿的斗争》，实际上是表现一头雄鹿追逐于雌鹿之后，构图上体现出两性的关系的意味是非常地明显的。

此外，诸如上面提到过的鲁尔出土的《群鹿涉水图》，以及莫拉维阿出土的线雕，表现两头正在搏斗的野牛等等，也都有构图方面的安排。

还有三个非常有趣的骨片线雕，虽然它们是分别被发现于遥远的三个不同的地方，但却有着惊人的相似，所以有人认为是一个画家的作品，或者至少是彼此复制的。它表现的一头牡鹿，从某一角度看，有着一定的透视深度(图 60)。这个有趣的构图被重复着同样的细节，证明当时雕刻它是有一定的目的，但它的目的是什么，我们现在还不能解析出来。这个构图是别具一格的，作者创作这个动物形象时，是从后侧面表现出来，企图获得透视的效果。这在当时是少有相同的例子的。

在多数线雕作品中的动物形象，大都采取侧面像，既有单个的，也有无秩序地两个重叠着的，当然也有少数例外。例如，发现于奥地利谢霍洞穴，在构图上取得成功的《马群图》(图 61)，刻在石板上的两列马群，马群向前奔驰。两排马群各有一匹作为先导，率领着群马前进，这是一幅轻快跃动的线雕作品。或许这只是少数的例子。我们若仅以此谈论旧石器时代艺术的透视

问题,尚嫌材料不足,不过这种稀有的尝试是非常成功的。再如在法国的里米尼尔出土的几块线雕作品,其中一块《群鹿图》(图62),把生动活泼而姿态多样的鹿群布满石面,可以看出作者是在有意地探索表现空间的一种尝试。这也许是为创作风景画而跨出的第一步,至少作者在画面上找到了用横线来标明地面。

这些马德林文化期的艺术家的一种深思熟虑的意图,是在平面上表现出空间深度,或者说用艺术手段创作出一种群体的效果。这一点明显地被上面提到的那件骨片上与石板上的《马群图》和《群鹿图》所证明。它们都以简单而有效的方法创作出一群动物的长长行列,或许可以称它们为示意性的图画,只描绘一两个显著的形象,而其余的都只是概略和隐约不显了。《群鹿图》艺术家的意图是要表现一群驯鹿,但他只具体地描绘出前面的三只和后面的一只,从这描绘出来的形象看,作者已经有精致逐一刻划的能力,但是作品对中间一段鹿群的处理只采用示意性的描绘,仅画了一片犹如丛林般鹿的叉角。同样的情况,在石板上的线雕《马群图》,所表现出来的透视关系就更加明显了,两队马群是互相独立的,却以同样的手法具体地描绘出开头和结尾的马匹,而中间部分的马匹,只描绘出马头和马蹄,整体的马群一字排开向前奔驰,在地平线上挨得很紧,形体由大逐渐缩小形成深度。画中的马匹彼此遮没着头部,而不是把一个头部叠压在另一个头部之上,显示出作者对透视的理解。

这些可能是仅有的例证,它说明旧石器时代的艺术家,开始掌握(也可能是偶然的掌握)透视的要点。至于透视学,那是距此万年之后才切实地发展起来的,无疑地,在这里提到的旧石器时代艺术中的透视现象,即使是处于马德林文化最繁荣时期,也只是偶尔或者说是意外的现象。它并没有影响到洞穴岩画艺术的发展,因为洞穴岩画在背景的处理上,从透视学上看,仍然是没有考虑到透视关系的。

旧石器时代的雕刻美术，表现动物的要占 4/5。也就是说当时穴居的人类最为真挚地去描绘的是动物，当时的人类生产以狩猎为主，人类与动物接近的机会较多，由于日常的体会观察，对于动物的生姿体态具有充分的理解力，因此反映在艺术作品上，某些佳作其正确的程度，甚至可能超越于现代画家之上。

由于线雕材料的坚硬，以及从事线雕所用的工具不够完备，推测当时从事雕刻的工具，最初必定是尖锐的石锥子，至于那些极为纤细线条的雕刻，则非用更尖细的骨针是不能胜任的。线雕所使用的材料，以兽骨和驯鹿骨为主，有时也用石材和象牙，还有用动物的肩胛骨的平面，以表现群体的人物与动物。也还有在肩胛骨上施以重复的细雕，也有在确定的线条之下，还看得出有勾勒的草图。这些不难想象当时雕刻这类美术品的工作是很困难的，但出乎意外的是，原始艺术家竟会刻制出极为精致的作品来。当我们看到这些精美的作品，而想到那是远古时代的野蛮人，用极其原始的工具雕制的，使我们更加惊叹不已。即使是现代人去临摹，也不是一件轻而易举的事。

第四节　欧洲的洞窟岩画

一　洞窟岩画发现的继续

旧石器时代的洞窟岩画的发现一直持续到 20 世纪的 90 年代。

科斯凯洞穴位于法国马赛附近悬崖壁立的索米欧湾，洞穴进口处是在水下 36 米处。先是一条宽 3—5 米、长 200 米的通道，连接着有一个半没水，半出水面的洞穴，这高出水面的出水部分的洞窟，直径约 50 米、高出水面 3—4 米。洞穴成为遍布石

笋和钟乳石的“地下大礼堂”,是一处罕见的胜地。

在遥远的第四纪末期,地球还被巨大的冰川所围困,海平面比现今低 100—120 米,因此完全可以从悬崖顶端攀援而下进入洞穴。潜水员大胡子亨利曾于 1989 年两次进洞,洞中的奇景如梦如幻,令他无比激动。1991 年 7 月 29 日晚上,亨利和 6 名伙伴准备了聚光灯和摄像机集体进洞,暮色暝暝之中他们驾驶亨利的“克罗马农人”号到达索米欧海湾,潜水下海,七位探险者摸索着穿过水下通道,站立在洞窟中央的岩石滩上。

蒂埃里回忆道:“最初几分钟我们什么也没有看到。突然间我们看到了手印,看到手印旁小岩洞里和洞顶上的动物画,我们欣喜若狂,真是疑入梦境。”他们又是摄像,又是拍照,整整花费 4 个小时。

7 个人相约对此绝对保密,然后分头去寻找史前资料,以便将他们的考古发现和其他岩画作一番比较。整整一个月,亨利他们都在暗中努力。偶尔也会产生疑问:这会不会是个圈套,是恶作剧者伪造的史前作品?最后,一条悲惨的新闻一扫他们的优柔寡断,促使他们克服了被当作笑料的恐惧。那是 1991 年 9 月 1 日,三位来自格勒诺布尔的洞穴学家在索米欧海湾失踪。海上救护队依照惯例,求助于当地行家开展搜寻活动。亨利受命后在连接洞穴的通道里找到了三具尸体,他们都在离洞口不远:一具离洞口 6 米、另一具 40 米、最后一具 50 米。他们没有配备灯具,也没有潜水深度表和潜水绳。至少有一个人是因为惊恐而死。因为他的氧气瓶里还有气。

9 月 3 日,亨利将水底洞穴的情况报告了海底考古调查处。该处立即和史前学专家、国家科学研究理事会研究处处长让·库尔丹及其助手潜入洞内。专家们所乘坐的船是由拉特里佩利海湾的军队支援的,名叫“考古探险家号”。该船装备精良,可以进行细致的取样分析——水、岩石、空气、木炭(洞里有一堆完整的

灰烬)等用以确定年代。

让·库尔丹进洞后都不相信自己的眼睛。他对亨利说,这是他一生中最大的快乐,他实现了职业生涯的夙愿。权威们很快正式确认这些岩画是史前遗迹。

1992年,由法国文化部海底考古研究处组织一支探险队,有一艘海底考察专用的船。这支探险队的目的是进一步彻底地调查这个洞窟,并完成一套系统的照片为将来的研究之用。海底考古研究处的潜水员们和一位摄影专家进入洞窟,将录像转播到装置在船上的彩色监视器上。船上的专家们可以指导洞窟内的摄影师,从事各种角度和距离的拍摄和录像工作。在这个过程中,又发现了19个画的和刻的动物,以及许多非具象的图形符号。潜水员们也发现了成打的燧石刀片。

对于洞窟的初次考察,可以感觉到岩画中有两个明显的时期,这个推测后来被碳年代测试所肯定。旧石器时代的人们开始使用这个洞窟是在距今28000年前。最初,他们只在洞里制作空心的手印,和在墙壁上勾划出指槽。与法国和西班牙别的洞窟中发现的空心手印类比,初步推断这些手印制作于公元前23000—20000年之间。对一个黑色手印的碳放射测试得到的年代为公元前25000年。后来又做了一次,得到的年代非常接近。另外,在洞窟的不同地方发现的两块碳化物,测试得到的年代为公元前25870年,和公元前24300年。这就不再怀疑洞窟岩画上的空心手印,其年代距今不晚于2.7万年。

第二期始于距今1.9万年前。旧石器时代的人们这时或画或刻的,有动物形象和几何符号。与法国、西班牙其他洞窟艺术相比,科斯凯洞窟岩画的动物和符号制作于索鲁特文化期(公元前18000—16000年)。从洞窟地上发现的一块木炭,年代测试为公元前16440年,有理由认为动物崖壁画,属于这个时期。更为精确的测试,使我们可以将年代集中到公元前17000—16500

年之间。一个猫科动物的头部，断代于公元前 172000 年，一匹马两次断代为公元前 16820—16840 年之间。

为什么这个洞窟在上面提到的两个时期之间，有数千年被弃之不用了呢？可能是因为它的小洞口(3 米多阔，1 米多高)那时候被岩石或树丛堵塞了。海洋水平的升高并不是一个事实，因为它比现在约低一百米。那时洞窟的所在是离海岸几英里的内陆，只有等冰河时代结束之后，有约 200 米长的洞窟狭窄的入口才被海水所淹没。现在洞窟的窟顶部分，并没有为升高的海水所淹没，岩画都保存了下来。而洞窟的下部则已成为汪洋，那些沉入水中的岩画，早已被海水和水生软体小动物所吞没了。

在岩画上发现了约 100 个动物，有的是画的，更多的是刻的。马最为常见，约占 1/3，其次是山羊和羚羊，也有一些野牛，和从它们巨大的肉峰上可以看得出来是现已灭绝了的爱尔兰麋鹿。此外，还有一些红鹿和一个猫科动物的头部。

海生动物方面，三只涂绘的鸟雀科鸟类，引起人们极大的注意，因为那是唯一的旧石器时代艺术中描绘的海鸟。还辨认出 8 只刻的海豹，长着须，有着细长的身体和鳍状的肢体。海豹表现为被矛所刺。半打弓形的黑色形象，里面画了好多道线条，可以被解释为海蜇(水母)或乌贼鱼。几何形的图象包括波浪、蜿蜒曲折的线条、四方形符号、点(包括两排红色的点)、棒状和许多倒钩状的线条。

科斯凯洞窟的进一步研究还要继续几年。一种可行的方案，是从地面直接打一个洞，直通地底下的主要洞室，使岩画专家们能安全方便地进入洞窟。但是，如果采用这样的办法，洞窟的气候条件将会怎样改变，对洞窟将产生何种影响，这都是尚待解决的问题。所以，在目前还不能马上实施。法国文化部正组织对洞窟气象学的研究，同时海下通道已被阻塞，以防止有人擅自潜入。(克洛蒂斯等《石器时代的海底画廊》，载《岩画》第一

辑,1995)

自从阿尔塔米拉开始,洞窟岩画的发现持续了一百多年的历史,其间有几代考古学家们为此付出辛勤的劳动,甚至贡献出他们宝贵的生命,这些旧石器时代的艺术,才得以披着历史的迷雾展现在今人的面前。也正是这些艺术品,对人类学、考古学的研究,以及探讨艺术的起源等问题,发挥了极其重要的作用。

二 洞窟岩画的自然环境

旧石器时代洞窟岩画的自然环境是非常特别的,比如,要到达图·特奥德伯特洞穴的道路就十分艰难曲折,先要通过一条已经塌陷了的小河,再要借助于梯子爬进一条走廊,最后才能到达当年舞蹈者留下的足印,和那对用粘土做成的野牛泥塑。其他洞穴也有相似的情况。

自然的岩壁构成弯弯曲曲的通道,实际上起着防卫他人随便闯入的作用。这些通道往往狭窄异常,曲折多变,闯入者需要在黑暗中摸索探寻着前行。假如有人进入像尼奥洞窟的石室,即使带着小灯,那里的黑暗也使你看不到东西。而在哥摩洞窟,人们只有通过狭窄的隧道,才会有幸见到洞壁上刻绘的野牛。而到拉·帕西加(La Pasiega)洞穴,则要通过只允许一人穿过的洞口。恰恰在洞口的下面是一条地下河流,上面是峭壁。在一些危险的斜坡上,画有许多符号和动物。它把人引向"某些时候都会具有危险的迷宫,闯入者将不断地遇到狭窄的通道,上面则是巍巍耸立的岩壁"。要想在这些地方作画,就必须在岩壁上开辟出一块"宝座"来,因此,这里存在着"一种神秘的欲望和追求"。这是一个"阻止渎神者闯入的神圣场所"。

在蒙特斯潘洞窟,要想看到那里的三匹马的形象,就必须通过"一个像迷宫似的走廊"。走廊中留下的只有一些野兽足迹,

通过走廊后，还必须攀登一些自然形成的石阶，才能爬到另一个贮藏着泥塑形象的小走廊。而要进入有著名的“鹿角巫师”的三兄弟洞窟，则需要花一个小时走过一条通道，到达一间石室，还需要爬行通过一条像管道那样狭窄的隧道，进入到一个岩石裂口，才能看到洞窟主要的岩画形象。

有些岩画经常画在峭壁凹处，人只有冒极大的危险才能去利用这块岩石的平面，制作崖壁画。那些地方不容许作画者有自由站立的余地，而且往往会迫使他以一种最不合适的姿势去作画。他或者要蹲下，或者要斜着身体，或者要用背紧贴靠着地面，或者要完全弯下腰作画，总之，都要花费极大的气力才能支持自己的身体的重量，更重要的是，在这种恶劣的条件下，他还要想方设法腾出一只手来拿着微弱光线的油脂灯，用另一只手作画，如若要看看画面的整体效果则更难了，有些岩画它的观众是处于极其有限的空间位置上的。

如加里叶·特·舒韦特斯(Galerie Des Chouettes)洞窟，以及六只公牛雕像的拉·洛哈(La Loja)洞窟，都地处角锥形的石笋林立的岩顶上，到那里的参观者，都不得不把自己的脸紧贴在画有装饰纹样的峭壁上。而要到达埃尔·培多(El Pendo)洞窟则要费力穿过狭窄的岩石之间的孔隙，碰到一个个此路不通的死巷。

据推测，要想在桑坦(Santia)洞窟的岩壁上作画，则必须用长竿蘸上颜料从下面向上面画，因为岩画面前完全是没有立足之处的。因此很难去想象，在没有任何支撑物的情况下，作画时究竟怎样去观察它的整体效果。这种地点的选择不能不引起人们的充分注意。无论是画在洞窟的深处，或画在难以立足的峭壁上，有一点是共同的，那就是岩画点在作画前是经过精心选择的。有人推测，当时一些洞窟的入口处也可能有岩画，只是由于时间的消逝，和洞口容易受大气影响而发生变化，因而被毁得无

影无踪了。著名的西班牙阿尔塔米拉洞窟崖壁画就是一个明显的例子，它画在靠近洞窟入口处的一个旁洞，它绚丽的色彩效果是由于塌方时掉下来的岩石封住了洞口，才得到了长期的保护。有人认为，只有不用于居住的洞窟才作岩画，因此有岩画的洞窟，可能就是举行祭礼仪式的场所。

自然环境的利用　在乌非那克(Rouffignac)洞窟，进入狭窄的画廊，右边有一个奇特的岩石突出部分，很像一个猫科动物的嘴脸，在这上面画上几"笔"黑色，标示出眼睛，围绕着岩石的一个凹部，画了颈部的线条和前半部的侧面，使那动物的形象更为增强了。对于史前的人们来说，由于光线照射形成的阴影，会产生朦胧的光影效果，有时明显，有时消失，造成一种巫术的神秘性。那时洞窟的自然环境，岩石的凹凸吸引人们去想象出他们所熟悉的相似的物象。我们今天的参观者会对洞窟里的石块，看出某些石块像钟楼，某些像佛塔，同样地，史前的人们也会看作他们那时所熟悉的东西，这些熟悉的东西里面，最重要的是他狩猎的对象——动物。在阿尔塔米拉洞窟，一个岩石的棱角可以成为鼻梁，两个小黑洞表示眼睛，一条自然的裂缝成为鼻子的下部。在尼奥洞窟的黑厅，椭圆形的空穴成为一个动物的头部，在两边画出两只黑色的角，使形象更加完整了。在这些例子中，人们可以看到自然环境被利用得如此精到，阴影造成如此之多的轮廓线，在崖壁画中或在自然的浮雕中，使我们甚至怀疑这是人工的表现。马德林文化期的艺术家善于利用自然岩石的凹凸的例子是很多的。康巴里勒斯一头雕刻得很好的驯鹿，它的长颈和头部正伸向岩石的裂缝，泉水流下来，慢慢地滴进那动物张开的嘴巴。

自然环境的面貌，对许多不同的表现来说，是创作的起点。有的时候甚至只有一些崖壁上的小窟窿，被作为岩画的开始之点。在尼奥洞窟的最好例子是被称为"野牛和自然的小圆穴"，

那野牛向左边看去，准确、优雅和写实，在它的身体的轮廓线内部，有三个小圆穴，巧妙地被利用作巫术的目的，三枝“箭”直接射向这三个小圆穴，表示野牛已经被射中受伤了。从作品制作的秩序看起来是这样的，首先描绘野牛，于是利用崖壁上的三个小窟窿作为它的身上刺穿的三处伤痕。这三个小圆穴是经过挑选限制在野牛身体轮廓线之内的，而轮廓线外的那些小圆穴则是被忽略的。经过考察，人们还发现野牛的眼睛也是利用一个小的规则的小圆穴。这些正是整个作品的开始之点。这里没有比例上的错误，那眼睛在正确的位置上，身体和各部分的器官的描绘也是无可指摘的，作者在动手绘制之前，经过仔细地观察，才能如此有效地利用它们，成为野牛整体的不可或缺的一部分。

岩石上的小圆穴也被雕刻作品所利用。在勒洛克(La Roc)岩厦，岩壁上有一组值得注意的雕刻，曾被马德林文化期后期的考古学地层埋没了，在岩壁的中部有三个“维纳斯”，雕刻了从腰部到腿的下部，头部和脚没有表现出来。据推测，中间的一位是表现怀孕的妇女，腹部恰当地利用岩石突起的部分，显示出腹部膨胀起来了。了解这三个形象的来历，有一个事实是重要的，中央那位怀孕妇女的肚脐是采用自然的一个小圆穴，并小心地磨得很平滑，雕塑家明显地是作了选择的。艺术家选择石料时就考虑到运用石料的自然形态于创作中，使作品更加浑然天成，妙趣横生。

三　表现了些什么

自然印记和手指描划(指槽)　人们在雪地上或软泥上的脚印，在具象主义艺术的起源中扮演着一个不直接的、但却是决定性的角色。印记是具有普遍意义的符号。人们的狩猎经验，肯定帮助他们显示这些符号的价值和兴趣，在雪地上和新鲜泥土

上的一头野山羊的两裂片的蹄印，即意味着那头野山羊特定的形象。跟随动物踪迹就可能突然遭遇到那动物，去抓住、去攫取那真实的动物。这种以物象的部分替代全体，仍然是可以理解的朦胧的观念，实际上已是一个象征的手法。

人类印记的记录，是属于旧石器时代晚期以前的阶段。在欧洲一些洞窟中发现的人类的印记断代于莫斯特(Mousterian)时期，归因于尼人。在尼奥洞窟中，在马德林文化期泥土上保存约有 20 个青年的脚印。在卡皮勒特斯保存着妇女和儿童的脚印，那儿童大约 10 岁。乌非那克画廊有熊走过的证据，也有人类行走的踪迹。有时在非常低矮的过道中，可以发现有人们膝盖的痕迹，以及手、腕和身体别的部分的印记。在加加斯洞窟，和许多手印在一起的，是在窟顶某些特定部位上手指的描划(指槽)，这些都是著名的最早期的东西，可能与奥瑞纳－佩里戈尔文化期(Aurignacio－Perigordian)早期风格属于同一时代的。这些被某些学者称作“通心粉”的线条，不可能叫做艺术，但却是走向艺术的第一步(图 63，64)。

特别值得一提的是乌非那克洞窟的左墙巨大的装饰带。

在左边，我们看到穴熊宽大的熊掌印，是那穴熊直接对着窟壁印上去的；窟壁下部的熊掌印记是既厚而又深的，但比上面的熊掌印短一点，那是棕熊的掌印。而在左边的几米远的地方，就有一头刻画得很好的棕熊图画。

在熊掌印的旁边，有三个中指在墙上向下掠过，在含石灰泥质的石灰石上刻下三根直的线路。右边有一个完整的左手印。平行手指刻划的线路组成人类最早的雕刻，人类已发现了并取得使用手指这最早的雕刻工具的经验。

其次，我们看到了创造的痕迹，那是用单手指画出的猛犸的轮廓。用一个手指头勾勒出侧面的动物，重点是放在头部，然后是颈部，背部倾斜的线条在手指轻摸中隐去。这个生动的侧面

形象，刻划在原先的痕迹之上和一些模糊的熊掌印上。另一个后期的歪斜的手指刻画出的线路，明显地是表现猛犸(长毛象)的躯干。

乌非那克洞窟中许多朴素的"画面"提供成百个相似的例子，揭示出一个合乎逻辑的事实的顺序，提示一个可能的艺术的起源。然而，这种东西并没有精确的年代学的价值，用手指头画成的线路(指槽)出现在所有的时期。手指头的描绘在这里看起来不知不觉地导致欧洲洞窟岩画的出现。

所谓抽象，是指从图形上无法辨认出其原型的符号。这类符号分布很广。符号有的是用手指或树枝粘上颜色，涂到岩壁或洞窟的顶部，有的与动物混杂画在一起被认为是表示茅屋或陷阱，有的图形被认为是原始人贮藏猎物的仓库。

在西班牙的莱·比利塔(La Pileta)洞窟的抽象符号，那无规律的线条，几乎排斥要对它作出任何分析。又如在加加斯(Gargas)洞窟内，那些动物形象与弯弯曲曲的波浪形符号混杂在一起，而且符号与符号相互重叠着。但是，其中有的并行线还是安排得相当整齐的，所以不能认为是无目的的乱涂。要理解这种抽象的线条和符号，首先必须去理解它们在史前岩画形成中的意义。

步日耶认为这些线条和符号，是最早留下的艺术的痕迹，是直觉支配下的"乱涂"，只有经过这样的阶段，艺术的形象才会从这样的一种粗糙的传统中开始起源。一些最简单的轮廓线的形式会从这里浮现出来。他在《奥瑞纳期和佩里戈尔期》一书中收集了这方面的材料。动物形象常从"通心粉"式的线条中隐约地浮现出来。他对莱·比利塔洞窟中这类弯弯曲曲的线条，认为那些所谓蛇形的线条形式，它的那种特殊的外形仅仅是种假像，在旧石器时代晚期的岩画画廊中几乎随处可见。对它的各种解释都存在着一些疑问；也许艺术家根本就没有想到要去再现他思

想中的一些观念，至少在开始时是这样的。这种情况类似于佩纳(Hornos De la Pena)洞窟和加加斯洞窟早期奥瑞纳文化期艺术那样，一些线条是用手蘸上稀泥在岩壁上随便抹上的。另一些图形则由一些点或弯弯曲曲的线条所构成。而在莱·比利塔洞窟的技巧就有所不同，因为那里的形象是画成的。但这两种形式仍然有联系，也许后者是起源于前者那种用手指蘸上稀泥涂抹的记号。

莱·比利塔洞窟岩画中有些动物形象是完整的，而且是程式化的。如马，母牛，公牛，山羊，雄鹿都尚可辨认。其他还有一些符号、记号，神人同形、女性生殖器符号等也不难辨认，但蛇形线条或一些接近于信手涂鸦的线条，和无规则的指槽是很难分析的。

阴形与阳形的手形及其残断　早期画派的特征，在加加斯洞窟岩画的奥瑞纳文化期和卡勒勒特斯(Cabrerets)的马德林文化期都有红色和黑色的手印，打在画廊的墙上，红色来自赭石，那是氧化铁和锰的氧化物。手印是用颜色均匀地涂在手上然后用力打在岩壁上的，某些保存得很好的手印，显示出拇指稍微有着倾斜，并可以观察到奥瑞纳文化期人的手指甲的影子。

阴形的手印表现出手指的轮廓，手掌、手腕，在手的周围形成彩色的光环，空心的部分依然保留崖壁的色调。颜色是吹上去的，把手放在岩壁上，将颜色用嘴或空心的骨管吹上去，当把手拿开，一只阴形(空心的)的手印则留存在岩壁上了。这种巧妙的技术提示出两方面艺术家的创新：喷雾枪作画和镂花模板，这至少有着工艺美术和装饰美术的意义，而且产生在3万年前。

加加斯洞窟的手印“圣所”，那里的手印是反复排成一行的。重复是艺术的一种形式，表现主题的一种感觉，标示水平和排列的意念(意识)，也体现出形象之间的节奏与装饰的观念。

手印的意义是一个更为敏感的问题。手的巫术和仪式的价

值是不容否认的。它往往是占有的象征，特别是在形象真实的图画中。如卡勒勒特斯的莫勒(Pech - Merle)洞窟有两匹马，其中的一匹的头部是利用突出的崖石的天然形状塑造的，周围有五个黑色的阴形(空心)的手印。这些手印比起马来是比较晚的，能说它们没有占有的意义吗?

西班牙加加斯洞窟及其相连的第比拉(Tibiran)和马尔拉维索(Maltravieso)等三个洞窟都有大量的手印。加加斯洞窟和第比拉洞窟的手印非常多样，步日耶曾统计过，大约有200多个手印，有男人的有女人的，也有孩子的，有的重复了好几次，而且许多是切除了手指的前面两节指骨的。这个现象曾被学者们研究，有两种解释，巫术仪式的切除和疾病的断指。断指的严酷和多样性，使一些学者把这种现象归因于疾病，特别是脉管的紊乱症，这种疾病的特点是侵袭四指的指尖的骨头，而拇指部分则不会受到影响。这种疾病既侵袭大人也侵袭小孩。当奥瑞纳文化期，洞窟里寒冷而潮湿，长期缺乏食物和维生素，使这种疾病得以迅速地蔓延，这就是加加斯洞窟保留许多断指手印的原因。而马尔拉维索(Maltraveso)洞窟的断指则又是另有原因，它是切除小拇指上两节指骨，并显示出清晰的，直接的砍掉的痕迹，可以认为是巫术仪式的牺牲。

人物与动物 各种各样的涂绘的或凿刻的人物漫画像，往往是粗糙的速写，它们出现在许多的洞窟的岩壁上，如马索拉斯(Marsoulas)洞窟、阿尔塔米拉洞窟、哥摩(Font - de - Gaume)洞窟和乌非那克洞窟，还有一些刻在石板上，诸如在里梅尔(Limeuil)洞窟和拉玛区(La Marche)洞窟。这些形象是一个谜。在熟练的写实主义的动物和古怪可笑的人物画之间形成鲜明的对比。对这种现象的解释不能说是由于技术上的没有经验和缺乏技巧。在康巴里勒斯，艺术家能生动描绘出饮水的驯鹿，怎么可能勾划不出一个人物的剪影呢?史前艺术家的才能在人物面

前似乎是麻木的。必须考虑到深奥的心理的和社会的原因，或许对于表现人物的脸部有某些神秘的禁忌，只能允许表现漫画像或戴面具的形象。人的脸孔是不能被认出来的，不然动物就可能攻击那被认出来的人。否则无法解释这种自相矛盾的现象。无论如何，如此粗糙地对待人类自己的面貌，看起来总会有其独特的隐情。

在乌非那克洞窟蜿蜒的洞顶上，能够看到两个有脸部的人物。较大的一个，头部就有超过 70 厘米的高度，有一个特大的鼻子和嘴，虽然有所夸张，但却是一张人的脸。相对的另一张脸，是更显文静而朴素的，全部用曲线塑造的鼻子，细长的脖子，眼睛出乎意料地是崖壁上的一个凹陷的窟窿。这一对人物被称为“亚当和夏娃”。

驯鹿时期的气候的变化，迫使人类几乎只能以动物（而不是以植物）果腹。奥瑞纳、索鲁特和马德林时期人类的生活依赖动物，而狩猎是他们的基本谋生手段，狩猎在他们生活中的决定性意义，还可以从原始人遗址中大量的石器工具得以证明。在一些洞窟中，发掘出令人吃惊的完整的狩猎和渔猎的武器仓库，这些数量极大的工具，包括那精致的有针眼的骨针，它与狩猎动物相关，它是缝制皮革的工具。这骨针出现在索鲁特文化期和马德林文化期，流布甚广。所有这些都使人想起当时人类从事狩猎的情况。

史前艺术的主题是狩猎，动物世界占了压倒的优势。1837 年皮依里特在拉·恰费特洞窟(Chauffaud)发现一段雕刻的驯鹿的腿骨，上面精致地刻画出两头红鹿，一头尾随着一头，每头红鹿的肩膀都被刺穿了。1864 年加里加(F. Garrigou)在下马萨特(Massat)洞窟，发现一只刻得极好的熊，刻在光滑平整的水边卵石上：这是比利牛斯地区首次发现雕刻过的石头。当时的文化几乎仅仅是狩猎文化。这种文化是因为人类的生活决定于动

物，其经济基础局限性很大，生活仍然是困难和危险的。即使在一种寒冷的草原气候，干肉也不能肯定会被保存下来，只有饲养业的出现才可以长期地储藏新鲜的肉类，但那是进入新石器时代以后的事了。奥瑞纳文化期和马德林文化期人们雕刻或描绘他们周围的动物的种类有：驯鹿、野牛、猛犸和犀牛等。他们的创作动机又是什么呢？是为了实践其审美要求吗？某种神秘的智力驱使他们思想转换为形象？或者是更加功利主义的原因——去满足一种迫切的巫术？这是面临着一种互相对立的艺术和巫术的两元论。

我们认为，史前的猎人们与所表现的对象（动物）朝夕相处，有着长久密切的接触，这是他们日常生活的一部分，并不仅仅是单纯的审美的快感，而有一种功利的效能，这种相处甚至可以帮助更好地生活。事实上这些雕刻、这些绘画都是不可或缺的，既体现了他们的愿望，也是狩猎的教材。从这个角度看，当时他们自己动手去表现一个对象、一个动物；去描、去画、去刻那些他们所欲得到的动物，重要的不仅是再现形象本身，而是那种描画、塑造的活动。从这方面看，史前艺术从本质上说是一种功利的活动。

四　结构与构图

人们经常以为史前动物画的表现是个体的，一个一个地创造出来的，相互之间没有联系。但是，有时候动物的组合又是无可怀疑的，有的形象被擦去，有人认为正是为了组成画面的需要，这也在洞窟岩画中可以找到例证的（图 65）。

三兄弟洞窟中的鹿角巫师或乌非那克洞窟的大窟顶，都有这样的例子，经常发现后来的作品，或画或刻，加在原先作品的上面，似乎是一种专利（图 66）。但是，在某些洞窟的岩画上，对

原先图形覆盖或擦去，这里可能有一种美学的见解，即构图的起源。在拉斯科洞窟岩画中就已经有这种倾向了。在“大厅”岩壁上，在两头13英尺长黑色的大公牛之间出现一匹马的头部和肩部，有着松软如绒毛的马鬃，这个形象是比右边大公牛的牛角要晚的，但并没有覆盖在原先作品上，而是并列在一起。这匹马的嘴脸恰好安排在牛角之间，而这图形由于考虑到右边公牛的存在，而没有完成就停止下来了。

尼奥洞窟的“黑厅”也有许多这样的例子，反映出对原有作品的重视。大的野牛形象，因为它们的体积很大，如果要画一只新的就很难考虑到保留原先的作品；但那些小的形象，既容易而又方便地在大形象之间找到空地方。例如在一头大的野牛的两腿之间，发现有一匹被刺穿的马。在另一头带有五支黑色的“箭”的大野牛之后，一只野山羊的头部画在野牛的两角之间。在阿尔塔米拉可以看到一头小的黑野牛，画在一头大的彩色的雌红鹿颈部的下面。它是用一种比较古老的技法画出来的，下部褪色得很厉害了。作者经过谨慎的安排而避免擦去原先的作品。在绘制新动物的图形的同时也要考虑到周围的图形，这标志着一种美学的观念，预示着构图观念的出现。

有时两个动物完全分开，而形成一对，这又是一种构图的观念。如尼奥洞窟的“黑厅”就提供了一个很好的例子，一只母野牛的后面，一只公野牛跟随着。经常出现的画面是配偶面对面，有时是同样的姿态，有时是相互补充的。乌非那克洞窟的一对野牛、哥摩洞窟的一对驯鹿，都描绘出同样的相互关系。公的站着，母的在前面跪伏着。

面对面的姿态，相同的一对动物，在许多洞窟岩画中发现。最为出色的是拉·帕尔特(Le Portel)洞窟马德林文化期两只黑色野牛，画成脸对脸，角对角。这种构图也可以被认为是乌非那克洞窟岩画构图的主旋律，最早发现的是猛犸，是用手指头画

的，面对面，画得很真实很生动。同样的作品还可以举出一些，但这一对是最精彩的。

在早期的时候，我们也可以发现用重叠的方法来解决透视问题，表现动物的时候不仅仅是一个挨着一个，或有一点点间隔。在拉·帕尔特，早期马德林时代腾跃前进的马匹，先导的是一匹举起前腿前进的黑马，后面的更其图形化，似乎一些细节由于距离而变得模糊了。在乌非那克也有许多动物画是用这种方法重叠的，刻和画这两种技法都使用。可能构图的能力比起其他方面来，更能证明艺术家的洞察力，形象均衡的处理很早就取得 成果。例如，在康维拉纳斯(Covalanas)，那里有一幅红鹿应该被看作是一个整体。中央部分是一个完整的形象，脖子伸得很长，张着鼻孔，吸着大气；在它的侧面是两只红鹿的前半身，都是比较后期画上去的。这是一个三角形构图中最早的一幅，时代属于佩里戈尔文化期的早期。

在乌非那克有五只岩刻的猛犸，提供一个最好的金字塔式的构图例证。两组画面，每组两只猛犸面对面。领头的猛犸在左边，保存得非常好，高耸的圆脑袋，倾斜下去的背部，躯干和全身都镶以稠密的长毛，是这个洞窟内绘制最好的猛犸之一。卷缩的躯干，弯曲的长牙伸向它的前额，带着一种忧郁，凝视着它的对手。在这个猛犸和它的对手之间，在三角形的场面中出现一只小猛犸。许多形象只有在场面中，在与周围环境相互联系起来，才有其真正的美学意义，否则这种意义是看不出来的。

有一个情况需要指出的，在加加斯洞窟一个黑色的空手印在自然的岩石的壁凹处，像是放在一个小佛龛里，这里有一种美学的价值，或许是还有一种巫术的意义，和这个洞窟里的二百个其余的手印一样，在观念上有着典型的或是象征的意义。

拉斯科洞窟画廊的拱形圆屋顶上，在 4 米高处，描绘一头红色的大牛跨越空中，它的后腿被右手壁面所支持，前腿被左手岩

壁所支持，它的身体恰好符合拱形窟顶的弯度。在大窟顶上的形象似乎在运动。周围可以列出全部20头猛犸，11只野山羊，9头野牛，7匹马和3头犀牛，都向不同的方向奔跑，为什么是那个窟顶，为什么是在洞窟的这个部分有如此大量的图形？它位于离洞窟入口处约800米的地方。它的前后都有许多地方甚至更合适于作画，看起来审美的选择显然是不重要的。本来这里的作品有的甚至可以说是杰作，完全可以制作在垂直的平坦的洞窟岩壁上，为什么要选择在窟顶的天花板上呢？这种选择是需要解释的，这种选择正是史前艺术的一个主旨，这种艺术存在着其背后的原因，虽然这原因我们现在还解释不出来。

五　狩猎的巫术

巫术论之所以能被普遍接受，最根本的原因是由一系列的事实可以佐证，其中之一，就是上面提到过的，旧石器时代岩画对地点的选择。许多洞穴揭示出，有岩画或雕塑作品存在的地方，几乎都是人的足迹难以接近的地方，因此这种地方是经过精心选择后要达到的一种目的：不是让人参观，而是拒绝参观。

大量描绘动物的是“现实的图画”，是猎人生活方式的直接回声。在这些动物中，大约有10%是被“箭”或别的武器击中的猎物，某些洞窟特别钟情于对受伤野兽的描写，例如尼奥洞窟的“黑厅”有一头壮观的野牛，它的侧腹被一只双钩的红色的“箭”所击中。形象表示出艺术家是一位掌握熟练线条的艺术名家。单线或复线严密地组织在一起，形成一个完美的形象。一双精致刻画的牛角表现了巧妙的透视，用优雅的线条描绘出野牛的轮廓。在这头野牛附近是另一头大野牛，它那富有表情的眼睛，使人想到乌非那克洞窟中位于最高部分的大猛犸。这头大野牛也被三枝黑色的“箭”所刺穿。在最后的崖壁画中一只野山羊，

遭受打击耷拉着脑袋，有两枝长矛击中它的胸部，一枝长标枪刺进它的侧腹。在尼奥洞窟的崖壁画中大约有一半的动物都像这个样子受伤了。

拉斯科洞窟的岩画也一样，隐藏着许多受伤的动物。在入口处的"中殿"，在半圆形室和井的旁边有三匹马：一匹种马跟着一匹怀孕的母马。不远的地方是一头深赭色的野牛，画在马的后面，在左边的岩壁上。牛角是处于扭转的透视中，蹄子很黑被强调出来了。七枝平行的箭雕刻后又涂上颜色，从后面斜刺向野兽，对这个情景最简单的解释是，这是一种交感巫术(图 67)。

在蒙特斯潘(Montespan)洞窟发现一些动物图画，无头的野熊为 30 支矛所刺伤，三匹马凿刻在岩壁上，最大的一匹在中间，身体上有许多垂直的划痕，有人认为是栅栏，但更大的可能是表现要消灭那动物的意图。在前面那匹马除了垂直划痕之外，还有用矛刺的描绘。增加巫术气氛的还有人的脚掌印记，好像是青年男女们在上面行走，采用蹲伏的姿势，把他们的后脚跟印在上面。这明显地是有着巫术的意义的。在拉·帕尔特洞(Le Portel)一匹黑马属于奥瑞纳文化期，在它的身上保留着一块掷过来的泥疙瘩，粘在上面并变成了石灰质，这石灰质是年代古老的权威性的证明。

在典型的奥瑞纳风格的作品中有无头部野兽的例子。诸如拉斯·蒙达斯(Las Monedas)洞窟岩壁画中的马匹，13 匹中有 3 匹是没有头的，这些形象用粗重的线条描绘出来，或许可以说明对事物的敏锐性，也可以说明旧石器时代人们作画的思想和动机。在拉·帕尔特洞窟也有一个马德林文化期风格的无头的马匹，作品有准确肯定的线条，蹄部描绘得特别精彩。在阿尔塔米拉洞窟的大窟顶画靠近边缘的地方，有一个保存得很好的彩色野牛，5 英尺长，头也是没有的，即使那里窟壁上有足够的空间，可以让艺术家作画。这种情况是因为有计划的仪式，并与狩猎

巫术相联系，不大可能是因为没有时间完成。所有这些不完整的形象，看起来是经过深思熟虑而有计划的。有的动物没有画眼睛，如乌非那克有一匹雕刻的马，形象刻画得很清楚，很机敏，说明作者的技艺是很好的；但是在这样的一个形象中，眼睛这生命极其重要的"灵魂窗户"却被忽略掉了，其理由是不会被解释为作者的无能，或其他偶然的原因。

那是可以想象得到的，这些动物有的没有头，有的没有嘴脸，有的没有眼睛，猎人们就容易捕获它们了。相反的现象，有头而没有身子，也常常在岩画中发现。上面提到的蒙特斯潘洞窟中无头野熊，也在这个洞窟中，有一个画得很好的马头，清楚而精致，眼睛也刻画得很准确，并有一对敏感的竖起的耳朵。在岩画中描绘孤立的头部，比起描绘无头的躯干来，要容易解释一些，因为头部代表动物的整体，正如人们常说的几头牛、几头羊一样。很奇怪的是，在史前艺术中，有人统计出无头的动物形象，和只有头部而无躯体的动物形象，数量几乎相等。

狩猎巫术和丰产巫术的主要对象都是动物。前者的典型实例是蒙特斯潘洞窟，那里泥塑的狮子和熊的形象上有被矛枪刺戳过的痕迹；后者的典型实例就是图·特·奥德伯特洞窟的泥塑野牛，它们是一公一母，意在丰产。

至于尼奥洞窟，可以推测洞窟本身的选择已考虑到了它的神秘性和贮藏所的效果，动物的"灵魂"被认为可以在这种场所内存留，在此洞窟内有许多幅岩画挤在一块，并重叠在另一幅岩画的上面，在这些岩画下面常常有自然岩石所形成的祭台。值得注意的是，在其他洞窟的岩画中，也有许多类似尼奥洞窟岩画中中箭的野牛这类动物形象。如三兄弟洞窟中喷血的熊，"箭"几乎把它的全身刺穿，血正在从一个个圆洞中流出，除了巫术的解释外，很难有其它的解释。还有蒙特斯潘洞窟中的泥塑的熊，在它们的身上布满了密密麻麻箭的符号，而且留在它们背上和

颈上的还有木质的棍棒痕迹。这也可在现代的原始部族中得到印证。例如在俾格米人(Pygmies)和莫伊人(Mois)以及今天生活在世界其他地方的一些土著民族中,都存在着这种情况。他们画一个动物的替身,是希望真正获得它;动物被画成有许多创伤,目的在于易于制服它们。

这样的解释,曾经有一度看起来非常恰当,但是,有些学者,如李洛-高汉等人则对这种说法表示了疑问。李洛-高汉对这些洞窟岩画的设计形态,一直做了很多的具体研究,他认为,实际上洞窟岩画本身遵循着某种法则。某些动物比如马和牛是最主要的,它们扮演着中心的角色;其他如野山羊和长毛象则是附属的,占次要地位的;造型重叠或轮廓未完成的,以及不同的形式的符号等,都有它们不同的作用,而且,这套法则可能会在同一洞窟中反复使用、随时使用、甚至于多次使用。他的这种理论还考虑了造型的重叠、或符号等因素,这些都是交感巫术所无法解释的。考古资料证明,驯鹿是旧石器时代猎人的首要对象,但是,在洞窟岩画艺术表现里它却很难得出现。在整个旧石器时代晚期里,可狩猎的动物前后发生过很大的变化,但艺术表现里的动物却十分固定。李洛-高汉认为,这些岩画艺术中的有限并重复的动物种类,组成了一种神话的图形,一般人所看到的绘画,只是它表达某种意义的一种工具,至于它真正的意义,一般人只能臆测而已。

第五节 亚洲旧石器时代艺术的思考

亚洲是世界上最大的大陆,约占世界 1/3 的面积,3/5 的人口。谁都会这样想,在论及艺术与意识的起源方面,学者们定会对亚洲产生特殊的兴趣,但是,事实却并不是这样。有上千部论

及艺术起源方面的出版物，其中每部著作都说，属于欧洲、特别是西欧的旧石器时代晚期的艺术，才是艺术发展的主流。

这里面反映出来的最大问题，是亚洲缺乏必要的资料，以及亚洲学者对于那种长达一世纪之久的欧洲模式的谦恭态度。例如，在欧洲有些旧石器时代艺术是发现在山洞里的，亚洲的学者也只在山洞里去寻找旧石器时代的艺术。然而，艺术显然不是产生在山洞里，它只不过是被画在那里，或刻在那里，而且一般说来只是残留在那里。

再如，欧洲旧石器时代艺术是以大型动物和女性雕像为其特点的，于是印度、中国和西伯利亚（甚至加拿大）的学者，一直试图以寻找动物写实的图形的方法来识别最早期的艺术，当然没有成功；因为大多数更新世时期的艺术是非具象的，而且也往往比西欧遗址里发现的那种简单的动物形象要复杂得多。在印度，一个旧石器时代晚期的女性雕像，所谓"母神像"已经发表了，似乎像是迎合欧洲的模式和口味。但是这个发现，甚至从未在一向自负的欧洲学者的著述中提到过。

除了南极洲之外，所有大陆都产生过更新世时期的艺术。由于在亚洲忽视对更新世艺术的研究，所以目前发现得很少，但是，也许正是亚洲，超过任何其他大陆，那里留下了大量的尚未为人知晓的遗物。

一　东亚的发现

在东亚地区，前面我们已经叙述了中国旧石器时代的装饰工艺品，那是来自北京西南面的周口店遗址，其中的山顶洞包含着旧石器时代晚期的沉积物，出土极多的赤铁矿块，和超过 120 个穿孔的物件。包括用鹿牙和狐牙制造的念珠，贝壳，鱼椎骨，穿孔的石珠和五个磨亮的鸟类骨头的管状部分，在那上面还刻

着平行的线条。

在山顶洞中发现人类的遗骸，围绕着人类骨骼周围和它的内部，撒落的红色赭石同时也被发现了；但在磨损的刻面或线纹的刻痕上，则没有发现染上这种赭石的红色颜料。

有许多报告谈到中国旧石器时代骨头上的雕刻，特别是山西省的峙峪遗址。这个遗址断代为旧石器时代的中期和晚期。包括两个主要的遗址，看起来类型上是相同的，它们的断代分别为距今约 2.8 万和 3.2 万年前。

来自中国峙峪遗址约 600 个左右所谓“刻花图案”的兽骨，其中似乎无论哪个都不像是人工制品，有人认为它们的“刻纹”基本上是由四个埋葬过程造成的结果。关于 600 个有标记的骨器中的一个，本书前面曾介绍过，它从两边看都是打磨过的，有人工刻画的简单的图案，被描述为是刻着一个狩猎的景象。但也有人认为那并非真正人工制作的。然而，有一件在峙峪上层发现的东西，则与艺术品有关。它就是一个打碎的石墨碟片，非常精致，经过从中心凿孔(图 68)，据推测，那是一件类似我们所谓珠宝那样的装饰品。与这非常类似的物件，也曾发现在俄罗斯的西伯利亚，和日本的旧石器时代晚期的遗址中。

到目前为止，发现于中国的更新世的艺术，还有发现于河北省的兴隆县龙骨洞，一个雕刻过的鹿角片断。它制作得极好，有着三组高度清晰的几何纹样，并填以红色颜料。这件东西(图 12)在本书第一章里介绍过，它的年代距今要超过 1.3 万年。

中国旧石器时代艺术品发现甚少，尤玉柱认为有三个原因：①中国旧石器时代晚期的遗址虽多，但发掘时对碎骨的重视不够，而早期的艺术家们往往利用骨片进行雕刻。②以采集为生的原始人类多用木、竹之类作为原料制作艺术品，而这些材料掩埋后容易被腐蚀。③洞穴遗址才有可能保存旧石器时代的岩画，但中国洞穴遗址多分布在南方，南方雨水充沛，洞壁又被一

层碳酸钙所覆盖而不能见到。这种情况只有在今后的工作中加以注意，并采用先进的技术手段才能予以揭示。

那些宣称在中国岩画中识别出已灭绝的动物图形，可以将这些岩画艺术断代于更新世，对此我们还不能非常肯定，这里还有许多值得讨论的问题。虽然如此，正如在印度那样，也很可能在这里会发现更新世时期的岩刻。

这种基于动物的识别，来确定更新世时期的岩画，在韩国也有相似的情况。在韩国发现旧石器时代中期的小型工艺品，也有过报告，但这些报告没有经过认真的考察。

虽然日本宣称，他们那里在冰河时期早就有人类存在，但在这个国度里属于更新世时期的艺术的证据却非常之稀少。这原因一部分至少由于洞窟的数量很少，以及这个国家主要是酸性土壤的缘故。那些用于更新世的艺术品的材料，诸如：骨头，鹿角，象牙或贝壳等等，在日本很难保存下来。可能保留下来的艺术品的材料，那只有石头了。

旧石器时代的石头制品包括一个穿孔的石头圆片，发现位于日本的三重县，使人想起那个中国的峙峪遗址里发现的东西。一个磨亮的三角形的石制器物，则发现于千叶县，和绳纹时代早期刻画过的石块一样，都断代于距今 1.2 万年前。这雕刻过的自然石块，似乎代表乳房和裙子。（图 69）绳纹时代的传统，制作出来的最早的陶器，与其说是旧石器时代的作品，不如说是中石器时代的作品，但它的早期阶段则是属于更新世的。

日本石器时代文化，包括先陶器文化和绳纹文化两个历史时期。

先陶器文化相当于更新世，即旧石器时代文化，大约产生于公元前 1 万年以前。20 世纪 80 年代以来，在九州佐世保郊外的泉福寺洞穴，发现了具有豆粒纹的陶器片，据放射性碳素断代，为距今 1.08 万年前的遗物。它被命名为豆粒纹陶器，是已

知世界上最早的陶器。因此,先陶器文化应改称绳纹初期文化。绳纹文化相当于新石器时代文化,大约产生于公元前8000年至前300年。它的范围遍及日本全境,因当时的陶器上多有绳纹而得名。19世纪后期以来,从日本东部一些贝冢中发掘了许多绳纹文化遗物。除绳纹陶器外,还有用鹿角、野猪牙等动物的角、牙、骨雕制的垂饰品,以及翡翠制的有孔垂饰品、勾玉等。一些陶偶、陶版、陶面具、石偶,既为原始宗教的遗物,也是美术作品,从中还可窥见当时的习俗和服饰等经济文化生活。

二　西伯利亚的特色

在西伯利亚,对旧石器时代艺术品的研究开始得很早。除了以色列,只有西伯利亚地区的更新世时期的艺术,曾吸引着亚洲以外的外部世界的注意。虽然那也是很有限的。

旧石器时代的研究,在中部西伯利亚开始于1871年,与欧洲相差无几,到目前为止已发现小型艺术品的,大约有20个遗址,它们大多数似乎属于旧石器时代晚期的后半部分。最著名的遗址是二次大战之后发掘的玛尔他(Mal'ta),位于阿格拉(Angara)支流卑拉牙(Belaya)河的左岸。这遗址有一个旧石器时代的地层,通常断代于距今2.4万和2.3万年之间,但一个放射性碳素测试的断代为距今14750±120年,或许是更可靠的。

更新世的艺术品的报告,也从一系列离阿格拉更远的遗址中、从叶尼塞河的上游的许多遗址中发现(阿格拉是叶尼塞河的支流);还有两个遗址在鄂毕河的上游,两个遗址在勒拿河的上游,两个在更南的贝加尔湖,一个遗址在伊尔特斯河(Irtysh)。另外,那些单独的遗址在北冰洋沿岸,在印地奇尔格河(Indigirka)的河口贝利勒克(Berelekh),这是世界上已知的极北的旧石器时代遗址。从这些遗址里发现的东西是多种多样的,对它们

的断代和解释的可靠性也是如此。

在这里不可能有一个详细的分析，但可以简要地提及一些重要的论点。在贝加尔湖的希什金诺(Shishkino)和塔尔玛(Tal'ma)的崖壁画，有的学者认为是旧石器时代晚期的作品，包括一个犀牛的图形。但现在经过反复观察，不管是已著录出版的这个图像，还是在塔尔玛遗址岩石上的实际图形，都不像这种动物。靠动物志的描写来断代是有问题的，这不仅对于西伯利亚，同时也对于亚洲的一般情况而言。在希什金诺的三个动物岩画，几乎可以确定是晚于旧石器时代的晚期的。因此，目前在西伯利亚还不知道有更新世的岩画。

虽然如此，西伯利亚的许多小型艺术品是很重要的，使用的材料也是多种多样的。一个最重要的发现，是在托尔巴格(Tolbaga)的一个动物头部的雕像，它是用长毛犀牛的第二脊椎骨雕刻的。显微镜检查它所使用的工具是一种石器，那动物看来是一头熊，虽然是在一种非常简陋的条件下制作出来的，但表现得精致而且生气蓬勃，外观是极其自然的。托尔巴格，位于克洛克河(Khilok)的右岸，发掘于 20 世纪 70 年代。对这件脊椎骨雕刻的断代有两个，其中较早的为距今 34,000±2100 年前。它可能是世界上最古老的自然主义的雕刻了。

亚洲最为著名的更新世的艺术，是那些在玛尔他和布勒特(Buret)发现的雕刻，特别是那些女性小雕像，也就是传统所说的母神雕像，这是我们在前面《母神雕像》一节里说过的(图35)。欧洲中心论者经常想到它们，作为从欧洲的比利牛斯山，延伸到西伯利亚的旧石器时代晚期艺术传统的一部分。然而，在这已知的 33 个西伯利亚的旧石器时代的人像，和西欧与中欧的母神雕像之间，确实有着许多的不同，是应该加以区别的。比方说，西伯利亚的作品没有夸张而加大的腹部，和那些足够清楚的女性性别的特征。这些人像的胸部是干瘪的，40％的雕像有

一些脸部的细节，这在欧洲的所谓维纳斯小雕像是很少见的。一般而言，西伯利亚的作品是更为小型的，但仍然在底部穿孔，也有的就在这个部位损坏了。事实上，大部份西伯利亚的这种旧石器时代艺术是穿孔的；而在欧洲只有一件作品是穿孔的。此外，西伯利亚的这些更新世的人像雕刻，都是用长毛象象牙制作的，除了布勒特 5 号遗址的那个是用淡绿滑石制成的，还有一个是从买宁斯雅(Maininskya)发现的泥土小像。

这些西伯利亚的作品，在风格上与欧洲的作品显然是不同的。高度的风格化的克拉依(Kraenyi)雕刻，与西欧发现的比较起来大概是最为不同，而与欧洲中部和东部的旧石器时代晚期马德林文化期的作品倒有点接近，都是风格化非常强烈的形象。这种风格也影响到这些遗址中出土的其他小型艺术品。那些风格独特的飞鸟形悬垂物，有 13 件是从玛尔他发现的，1 件是从布勒特遗址中发现的，它们与在欧洲发现的东西显然是不同的。特别是从玛尔他发现东西，从外观看起来，明显地像是现代的珠宝那样的装饰品，这种特色清楚地支配着西伯利亚的作品，即使小型人像，或许大多数也是作为装饰的悬垂物。

此外，在西伯利亚还发现过许多穿孔的石珠和穿孔的动物牙齿。许多工艺品有着纷乱的样式，多种的类型，包括平均地在边缘的地方雕出刻槽。这些刻槽通常严格采用几何形的纹样。诸如：玛尔他出土的在中心穿孔的象牙的徽牌，在奥苏卡瓦(Oshurkovo)出土的悬垂物，一个雕刻过的骨头也是在这个相同的遗址中出土的。在阿芬托瓦(Afontova)发现象牙圆片，两边都刻着放射状的线条(图 70)。还有两件在西伯利亚出土的长毛象雕刻，其中一件是线雕(图 71)，另一件是用长毛象的象牙雕刻长毛象的形象(图 72)，发现于西伯利亚北部的伯勒里克(Berelekh)，它是目前所知在亚洲发现更新世时期的、具有三度空间的艺术作品。

三　西亚的探索

西亚地区的以色列，似乎可以反映出亚洲地区的一般状况。

那里已著录的更新世时代的艺术品，尽管有一些非常早期的审美活动的线索，也发现过一些证据，包括一块擦亮过的木板的断片，它的年代在距今 24 万—73 万年之间，这是我们已经知道的这种类型的手工品中最古老的。但数量相对而言却是很少的。从这些证据中人们得到的一般印象，是非常琐碎的，甚至还是扭曲的。

一个名叫雅阿乔夫（Ya' aqov）的地方，在阿舍利时期（Acheulian）的沉积物中，发现两瓣海百合类的化石，中心穿孔；此外，还有许多细小而有角的、未穿孔过的石英水晶。在伯里哈特（Berekhat）有一块矿渣小圆石，也发现于阿舍利时期的地层中，就以其自然的外形稍加雕琢，作成一个女性的躯干，并有着粗糙的头部和手臂（图 73）。它是发现在被密封的两层熔岩中，断代于距今 233，000—800，000 年前。它的外形有一些深的沟槽被强调出来，发掘者判断那是人工雕刻出来的。阿舍利文化属于旧石器时代的前期，如果这件东西能被确认为雕刻品，那末艺术的发生将会大大地提前了。

使用赭石或者赤铁矿，可能要追溯到莫斯特时期（Mousterian）。莫斯特是旧石器时代中期的文化，后于阿舍利，先于旧石器时代晚期的奥瑞纳，因其石器发现于莫斯特洞而得名。赭石颜料的发现，遍及于以色列的莫斯特时期的沉积物中。在黎巴嫩的奈尔（Nahribrahim），有一头鹿的遗骸，明显埋葬在赭土中，也是属于莫斯特时期的。有报告说从以色列的喀巴拉（Kebara）洞穴中出土雕刻过的骨器，也是属于莫斯特时期的；又有报告说，在以色列的夸尼特拉（Quneitra）地方的莫斯特时期地

层中，发现一个黑矽石人工制品，那上面的刻痕明显地是经过人工加深的。

一些在骆驼山洞穴中发现的岩石上的线刻，被认为可能是旧石器时代的作品。但另外一些从旧石器时代晚期遗址中出土的小型装饰艺术品，提供更可靠的证据，特别是关于它们的大致的年代。例如，出自以色列的哈约尼摩(Hayonim)洞穴的奥瑞纳文化期的地层中，包括一个骨器的片断，在它的宽度部分，有着五或六道深深雕刻的平行的沟槽；一些有穿孔的动物牙齿，可能用于装饰的悬垂物或者念珠；还有一个石灰岩厚板，两面都刻上线条，其中一个可能是动物图形。更使人信服的是，从乌坎(Urkan)发现的这石灰岩鹅卵石(图 74)，那是比较晚期的，距今约有 1.9 万—1.45 万年，可以归因于旧石器时代的晚期。它的两面同时刻着复杂的几何形的弧线和平行线，这是早期的非具象艺术传统的标志。

骆驼山的厄尔瓦(El - wa)洞穴，在 20 世纪 20 年代第一次发表出土艺术品的报告，内容包括小型雕像，念珠，悬垂物和有着装饰的镰刀把手。一个骨制的镰刀把手，雕刻着一个动物头部的形象，还有一个方解石雕刻的人类头部，和一些用燧石制作的男性生殖器。在纳吐发(Natufian)的遗址里，也出土有男性生殖器的形象；在喀巴拉(Kebara)洞穴，那里除了一些男性生殖器的形象之外，一个雕刻过的石灰岩厚板也同时出土了。

出自沙肯(Sakhin)洞穴的方解石雕刻，明显的是一对，属于早期的纳吐发(Natufian)的作品；同时一个具有动物形状的石灰岩的形象，出自哈玫(Hammeh)27 号遗址，也是属于早期纳吐发的作品。最后，一块长骨头，两端都有装饰，是在纳哈尔(Nahal Oren)出土的。它的一端刻着一个类似动物的头部，而另一端则是一个人脸的侧面图。

虽然有的报告说某些阿拉伯岩画，断代于更新世的后期，但

这不是深思熟虑的，只是根据对岩画中某些更新世的动物图像的识别。此种情况也影响一些亚洲国家（印度，中国，韩国，西伯利亚），但这些有争议的岩画图形的识别，要经过严格的审查，有时是不足为据的。

在阿富汗的柯普鲁克（Kupruk），挖掘出来两个新石器时代以前的石头形象，但它们的断代尚未确定。马歇克（Marshack）对于这些发现曾进行考察，并报告过，认为这些作品大约制作在1万年前。其中一个小圆石，约75毫米长，刻着一个人形的脸，其他是一个长方形的石板，70毫米长，在它的一些边缘刻有四组有规则的刻槽。这个石板上装饰的类型，有时候能够在旧石器时代晚期的对象上发现，例如在西伯利亚和欧洲部分的俄国。

四　南亚的讨论

在印度，也有关于旧石器时代工艺品的报告。例如有46个刻有花纹图案的鸵鸟蛋壳碎片，据说出自印度6个旧石器时代晚期遗址，经检验，其中只有一个属于人工制品，其余45个都是根菌作用的结果。

印度的关于旧石器时代早期的证据，开始以石英水晶和赤铁矿这类东西为代表，显然归于阿舍利时期。在星奇（Singi Talav），从早期的阿舍利时期的沉积物的底部，曾有六小块石英水晶出土。它们的长度从7毫米到25毫米，作为工具是太小了，又几乎没有人工使用过的痕迹。它们被埋葬在这遗址里，或许只是为了欣赏。整修它们是不可能的，同时，它们与矿物学样品的纯净又是如此的不同。

赤铁矿的砂砾也时常发现于阿舍利时期的沉积物中。从汉斯奇（Hunsgi）遗址中发现的一个样品，有着独特的线纹似的磨损痕迹，它可能曾被用来作为蜡笔那样，在一个石头的表面上涂

过颜色或作过标记。

两幅岩石上的刻痕，发现于印度中央邦皮摩波特卡(Bhimbetika)的一个洞窟中，它们被阿舍利时期地层的最上层部分复盖着的，这意味着它们是现在世界上最古老的石刻。它们包括一个大圆圈的杯状凹穴，和外围有琢凿出来的平行曲线。在附近还有九个杯状凹穴，虽然它们还不能被地层学确定年代，很可能是属于阿舍利时期的。

印度唯一一件为世所知的、属于旧石器时代晚期的小型工艺品，是从帕尼(Patne)出土的一个鸵鸟蛋壳的碎片，上面刻有几何形的纹样(图 75)，那不是在化石以后刻上去的。经放射性碳素测试，大约距今 2.5 万年前。

旧石器时代晚期的骨器，出土于纳拉(Lohanda Nala)，曾被认为是一个母神雕像，或者说是一个女性的小像，经放射性碳素测试，距今 2 万到 2.5 万年前。然而，我们这里还要提到的不是那个小像，而是一个精致的骨制的鱼叉。可惜发现在很粗糙的泥沙中，它曾受到严重的损坏。与此关联的，在皮摩波特卡和帕尼的遗址中，同时发现一些用鸵鸟蛋壳制成的、穿孔的碟片，类似于旧石器时代晚期及其以后的念珠。在世界上其他地方，如中国的北方，蒙古，撒哈拉和非洲的南部也发现过。此外，在一个名叫柯奴尔(Kurnool)的洞穴发掘报告中，提到过刻有沟槽的动物牙齿。

在印度，许多被认为是旧石器时代晚期的艺术品，现在还没有充分的证据。有些岩画曾一度被认为是旧石器时代晚期的作品，现在大都被认为是属于中石器时代的。令人感兴趣的是，印度尽管有许多中石器时代的岩画，但却没有这时期的小型工艺品出土。这里仅能举出六件印度中石器时代的小型艺术品：出土于恰特拉忒(Chandravati)的一个雕刻过的玉髓核，一个雕刻过的人牙，和四件雕刻过的骨器残片。

五　亚洲旧石器时代艺术的思考

对亚洲更新世时期的艺术，作一个范围广泛的回顾是困难的。不仅那些已知的作品，由于不同的保存条件而正在逐渐地减少，而且如何对待这些遗存，如何认识它们，并将它们有效地报告出来，也是同样重要的问题。以上简略的介绍，足以引起我们关于亚洲旧石器时代艺术的思考。

比方说，亚洲的一些国家发现了一些东西。那个地区的研究者，为了证明那是更新世时期的艺术，却往往被西欧的模式所误导，认为那些东西应该是怎样怎样的。从已发表出来的东西看，西欧的旧石器时代有些艺术品，在风格上是自然主义的，在题材上主要是大型的动物和女性的人像。法兰克－坎塔布利亚艺术的特定模式，曾被西欧的研究者用来引导亚洲的研究者，如何去识别更新世的艺术。因此，那些不合乎欧洲模式的东西就往往被忽视，或者被认为是次要的。

特别值得注意的是，在亚洲地区的许多地方，几乎没有认真进行过更新世艺术的研究。有些国家，诸如中国和印度，旧石器时代艺术确实存在着，还包括世界上现在知道的最早的石刻，但被证实的例子却并不多。根据这些孤立的、有限的线索，来确认什么是亚洲的更新世的艺术，是非常困难的。它之所以是不适当的，因为基于没有足够的、现成可用的样本；我们只能利用这些稀疏的证据，把它们放在一个全球的古代艺术系统中来进行谨慎的分析。

根据我们从亚洲获得的、很有限的更新世的艺术，它们最明显的特色是，几乎缺少三度空间自然形象的如实描写，也就是说，亚洲旧石器时代的艺术是属于非具象的。这一点也不令人惊讶，因为在东欧也有这相同的情况；几乎所有现在世界上知道

的更新世的写实形象，也就是说具象的画面，是来自西欧的。而冰河时代艺术在这世界上的其他部分，如我们所知，几乎完全是非具象的。甚至于在西欧，或许四分之三的艺术是非具象的，虽然那里这种具象艺术是特别被强调的。三度空间的具象艺术，可能也有一个相当长期的历史，西伯利亚生气蓬勃的托尔巴格的动物头像就是一个例子，在中欧有着同样的优越的雕刻艺术，在德国的南部和奥地利都有，距今约 32,000 年。

印度皮摩波特卡非常早期的石刻，那种杯状凹穴，在法国莫斯特时期的一个遗址也有相似的发现。它们间明显的一致性，是这种最早风格明显地具有非具象的特征，特别是使用的赤铁矿和石英水晶方面。

当然，这种非具象的类型，同时也是普遍的，也发现于阿舍利时期的非洲和欧洲，特别是欧洲的东部。欧亚大陆更新世时期的刻绘艺术，都有非具象的，或是“几何形的”。这些来自俄国、西伯利亚和印度的小型工艺品上刻画为数众多的几何符号，与西欧那些著名的洞窟岩画艺术，在更新世时期都是同样真实的存在。而且现在属于更新世时期的艺术也在中国发现了。同样地，在中国、日本和俄国，那些早期的艺术品证据，包含人工穿孔的石珠等，确实指示出一种非具象艺术的基本模式。

普列汉诺夫在《论艺术——没有地址的信》中曾提到：德语的“绘画”一词源于“符号”一词，说明符号是早于绘画的。这也揭示非具象的模式，在人类早期社会中的重要意义。(该书第 138 页，三联版 1973)

这是一个如此广泛的基本模式，它也是我们考虑美洲和澳大利亚的旧石器时代艺术的基础，因为这三大洲最初都是决定于亚洲的。早就有人提出，美洲和澳洲最早的居民是在旧石器时代晚期从东亚迁移来的。当初三个大陆早期岩画是非具象的，并且惊人地相似，也正如亚洲(如印度、中国)的岩画所表现

出来的那样。对于艺术起源问题的合理讨论不应局限于西欧的材料，它难免过于失之偏颇，尤其是英国和法国的著作。取而代之的应是把目光转向亚洲的远古遗存。我们先撇开原始人类最初究竟发源于何处这一问题不谈，应强调指出的是，亚洲占据了中心地带，该大陆不仅错综复杂，而且早期艺术发展也令人眼花缭乱。亚洲旧石器时代艺术是以非具象为其特点的，于是，装饰工艺品就在研究人类旧石器时代艺术中占有非常重要的位置。这个面积数倍于欧洲的亚洲，不只是在地理学上占据人类发展的要津，而且对于更新世艺术的发展也应是如此。对亚洲的旧石器时代艺术忽视，使我们今天对人类早期艺术的研究产生严重的后果。（贝纳里克《由亚洲旧石器时代艺术提出的质疑》，孙新周译，《岩画》第一辑 1995）

第三章　中石器时代的艺术

中国的旧石器时代发展为新石器时代，中间是否经过中石器时代，以前在中国学者之间是有争论的。70年代以前，在黄河流域能初步定为中石器时代的遗存仅陕西沙苑一处。现在许多事实证明，在中国北方使用打制石器的旧石器时代到磨制石器的新石器时代，中间还经过了使用细石器的中石器时代。宁夏鸽子山石器时代文化遗址印证了这一论断，并证明这一时期也是人类的经济由攫取型向生产型演化的关键时期。遗址中出土的石器，多以各种颜色的燧石为主要原料，有以间接打制法制成的各类石核、石叶等。从这个遗址看，年代最晚距今约10060年，最早距今约1.27万年。

中石器时代文化在全世界各地存留很少，这与中石器时代本身特点有关。

中石器时代(Mesolitnic)一词出自希腊文，后来主要指旧石器时代和新石器时代之间的一个时期。据考古史家的研究，这个词是1866年法国人韦斯托普在逻辑推理的基础上最先提出的。1892年艾伦·布朗提出法国的阿齐尔文化和塔登努阿文化是由旧石器时代向新石器时代过渡时期的文化，即中石器时代文化。此时，"中石器时代"的名称始被较多的学者所采纳。后来柴尔德在《欧洲文明的曙光》一书中，阐明了中石器时代文化产生的客观条件，进一步确认中石器时代的存在。但是，考古学界对此仍有一些不同的看法。

中石器时代也有人称之为续旧石器时代，是旧石器时代的

直接继续和发展；尽管存在着交流、同化或迁徙的现象，但对大多数地区来说，中石器时代文化的去脉是当地的新石器时代的文化，只不过由于各自的地理条件以及文化传统的不同，从中石器时代文化发展为新石器时代文化的途径各异。由于生态环境及文化传统的差别，中石器时代文化发展的不平衡性，在文化面貌上的反映是十分突出的。

就世界范围来看，中石器时代开始的最早时间是在距今1.4万年以前，即在地质上的更新世之末。中石器时代的结束时间，在不同的地区其绝对年代也是不尽相同的，一般以当地新石器时代文化的出现为准。新石器时代开始的时间，也就是中石器时代结束的时间，除非这个地区没有经过新石器阶段直接进入金属时代。所以各个地区的情况是不同的，例如，西亚在公元前9000年已出现磨制石器，向新石器时代文化过渡；而欧洲和中亚等地也有延续到公元前3000年左右的。

在中石器时代，人们过着狩猎与采集的生活，没有发明陶器。在更新世末次冰期作用比较强烈的一部分地区，广泛制造与使用了细石器，尤其是广泛制造与使用了区别于旧石器时代的显著标志——弓箭；在一些地区出现了农业与养殖业的萌芽；在一些文化中出现了少量局部磨光的石制工具(多为刃部磨光)。

中石器时代虽然它在历史长河中，是夹在新石器时代和旧石器时代的中间，带有过渡的性质，它的艺术本来也理应承上启下无可避免地带有两者的烙印。但它却并非如此，竟以其独立的样式，显示出它特具的艺术魅力。

在亚洲，印度中部的中石器时代的岩画是非常出色的。在欧洲，旧石器时代后面的中石器时代文化只产生很少量的艺术，而且是很简单的类型，除了西班牙地中海沿岸黎凡特地区的叙事性的岩画，写实的传统到了冰河时期的末期，已经逐渐消亡了。

中石器时代艺术的最大特点，就是把人类自身的形象推上艺术这个大舞台。人类扮演着驰骋于疆场和猎场以及日常生活中的主角。它既不像旧石器时代艺术中的人物被湮没于动物之中，个别人物形象出现于旧石器时代洞窟岩画上时，也是犹抱琵琶半遮面，人不像人，鬼不像鬼，躲躲藏藏；同时，中石器时代的艺术也不像新石器时代把人变形成为图案或符号。

中石器时代艺术的另一个特点是从幽暗深邃的洞窟中走出来，奔向光天化日之下，踏上山崖、走进密林、沐浴阳光、披挂星月，挣脱羁绊，表现自我，歌颂自我，抒发自我。

第一节　西班牙黎凡特岩画

黎凡特指地中海沿岸地区。西班牙黎凡特岩画位于西班牙东部，临地中海，岩画大都发现在山崖间的浅洞或岩厦(岩石遮蔽处)，有的可以沐浴着阳光。岩画点位于山崖崎岖的地区，沟壑纵横，难以攀登。这里可能曾被地中海类型的浓密的森林所覆盖，但今天已看不见了。岩厦的大小约在600—1000米之间。严酷的大陆性气候，当时只有东部的岩画点由于更靠近海洋而变得温和了。东部这些岩画点都在沿海平原的边缘，甚至可以直达地中海沿岸，但是没有一个岩画点是在平原地区。这里是猎人，后来是牧人的领地，他们分散地居住在山野之间，当附近的社会生活开始变化时，这里的文化的因素仍很从容地保留了下来。

一　年代的确定

在叙述黎凡特(Levant)岩画之前，先说一下关于黎凡特岩

画年代问题的讨论，是很有必要的。

1903 年当黎凡特的喀拉帕塔(Calapata)和阿尔巴拉斯(Albarracin)岩画点发现之后，相关的材料被出版了，积极活动出版这些材料的是步日耶，他认为这些岩画可能是与旧石器时代艺术同时代的作品。奥伯迈尔(Hugo Obermaier)的著作使这种观点得以广泛的传播开来，同时西班牙的考古学家波斯克(P. Bosch Gimpra)也坚持步日耶的断代是无可辩驳的。在 1960 年，当这种观点已经多年受到强烈的批评的时候，步日耶又提出下面的观点，他说由于地中海气候要比坎塔布利亚温和得多，居住着的部落一格拉维廷人(Gravettian)、索鲁特人和马德林人，都是属于旧石器时代晚期的。由于受到高耸的比利牛斯山脉的阻隔，他们发展一种土著的、与法兰克－坎塔布利亚在艺术观点上有区别的艺术，可能是结合了当地的图案化的艺术，再加上地中海的自然环境，这就是黎凡特艺术。

现在这种观点已不再被坚持，它完全是没有根据的，因为在旧石器时代根本不可能存在什么地中海地区图案化艺术因素。步日耶自己也知道这是难以说通的，又提出许多岩画点的崖壁画不属于黎凡特艺术之内。照他的这种说法，那么不管是在西班牙的中部或西班牙的东南部，都没有黎凡特的艺术了。他后来不得不有所退让，认为有一组岩厦是新石器时代的作品，那里发展了风格化、图案化的作品。关于年代，步日耶认为北部地区的作品是早期的，因为它们的艺术的质量是比较高的，向南逐渐变得衰退了，到了后期，这种衰退就成了主要的现象。

但是这些结论同样是不能接受的，因为步日耶断定这些艺术属于旧石器时代，而向样式化图案化发展的原因，归结为从地域上说，黎凡特距离旧石器时代洞窟艺术的中心太远了。

近时研究的发展，使人们认识到，旧石器时代的艺术和黎凡特艺术都有许多复杂的问题需要解决。首先，黎凡特崖壁画与

旧石器时代艺术没有任何相似之处,但旧石器时代洞窟艺术的岩画点与黎凡特岩画点之间相距并不很远。我们可以看到的是,旧石器时代自然主义的公牛和黎凡特艺术样式的人物形象,在艺术风格上是可以明显地区别开来的。人们很难同意步日耶进一步提出的意见,黎凡特艺术不是山区人们的艺术表现,所以他们不必去寻找深处的洞窟作为宗教的圣地,因为西班牙东部的气候是温和的。其实这个地区多山崖,气候也是很糟糕的。崖壁画仅发现在高地,岩画点往往在海拔很高的地方,各自分开,难以攀登。同时,许多崖壁画损坏情况的本身,也成为季节转换和日夜之间冷暖激烈变化的佐证。

在争论中,步日耶还提出黎凡特艺术描绘了更新世动物形象的问题。1960 年,他仍然说在柯古尔岩画点有两头野牛,在阿弼拉岩画点有一头角鹿以及犀牛等,可能在别处也还有;但是所有他提出来的这些形象都很难确定,因为图形实在是太模糊了。步日耶的这个分析同样引起了批评,说他没有证据只凭个人印象等等。西班牙考古学家提出了不同的分析,开始是小心翼翼的,后来,在 1925 年才把黎凡特艺术确定为旧石器时代以后的年代。

为了建立起黎凡特艺术的年代顺序,首先,要从它与北部的旧石器时代艺术的区别开始。它们有不同的地形学的环境,北方的法兰克和坎塔布利亚艺术是在洞窟深处,而黎凡特艺术则在岩石遮蔽处(岩厦)。其次,画中形象构成的复杂场面是黎凡特艺术的独特的面貌,这在旧石器时代艺术中是少见的。而这复杂的场面中,所反映出来的描述事件的因素,到了图案化时期却消失了。再次,图形的大小,即使最小的旧石器时代洞窟岩画图形,如朴忒尔(Portel)洞窟的小马,也有 18 厘米长,而大的则长达数米。但在黎凡特,很少有超过 1 米以上的形象,小的形象只有 2.5 厘米高,大部分在 15 - 18 厘米的范围之内 。从风格

上来说,旧石器时代的动物和别的形象大都表现为静态,而黎凡特艺术的重点则在于运动,传达出一种非常激烈的动感。还有一个明显的区别,是旧石器时代艺术色彩上使用多彩,而黎凡特艺术则只有红色和黑色,偶然出现白色。黎凡特艺术和旧石器时代的艺术相同之处,则在于对待动物自然主义的态度。至于牛角或鹿角的"旋转透视"(Perspective tordue),以及偶然出现的抽象因素也是一致的。

年代问题最重要的我们还得利用岩画点本身,特别是评定画面的覆盖现象、不同的层次。黑色显然比红色要晚。同时,在岩画点中,区分自然主义的和图案化的形象,也可以区别出不同的年代来。

根据以上的分析,首先,黎凡特艺术主要是属于中石器时代的作品,后期到新石器时代则出现图案化简略化的倾向,甚至用符号表现,这就是通常所说的"伊比利亚图案式美术"。

二　岩画所传达的信息

人物形象

黎凡特岩画的人物形象画得不像动物那么自然主义,他们表现得非常类型化与概念化。岩画并不想去画成肖像性的,只是在偶然的场合下才具有个人的特征。特定的细节,如鼻子和嘴巴是很少表现的,但眼睛和性器官则常常被标示出来。与人物面部概念化的描绘相反,头饰、皮带、手足和关节,以及不同的服饰样式等,不管男性或女性都认真地表现出来。所以,我们可以说作品是类型化,而不是个性化的,同时在某一类型之内又有其多样性。

人物形象的表现,曾作过分类:除了较为写实的阿弼拉(Alpera)类型,还有带状的细长人物,以及厚足型和线型。带状

人物平均25厘米高，有着极度拉长了的身体，圆形的头部，宽阔的三角形的胸廓和纤细的腰部，使躯干以下部显得很长，再下面是强化了的两腿，小腿的肌肉都明显地表现出来。厚足型的人物则相反，相对来说要矮得多，有着大脑袋和有棱角的轮廓。躯干短而瘦，而两腿的表现则是粗大而强健。线型人物我们可以看到线条的技术，结合极度的风格化，身体各部分不成比例。但不管哪一种类型，都能产生极其生动的效果。我们并不认为这种类型的差异是由于人类学上的不同，而只是由于描写的不同观念，也就是说美学观念的不同。因为没有年代学上的可靠的解释，现在还不能完全弄清其原因。同时，不同类型的形象又存在于同一个地区的岩画点，也使问题更其复杂化了。

以上的分类过于简单，而实际的人物形象则要丰富得多，在某些情况下这种分类显然就不适用了。在许多岩厦里，我们确实发现人物形象在体格上的不同，但属于同一个画面之中。例如两组武装的人群面对面地在争斗，从画面上看，这是两个不同的种族群体之间的战争。另一个例子，也是很重要的例子，是两个形状不同的人物互相重叠地画在一起。原来的形象是用红色线条画的，圆头有着梨状的发饰，上加一冠，他被第二个形象所复盖，那是鲜红色，头型拉得很长，和上面第一个形象完全不同。这或许可以说明，前面的人群已被后面的人群赶跑了，后来的艺术家在原先的形象上又重新画过。

在一幅战争画的场面中，一大群武士，身上画着条纹，武装着由三节组成的弓，这种武器往往被认定是亚洲人的。有些人还提到别处的画面上出现过黑人似的形象。这些形象可能只是个别的种族面貌，岩画中人物形象只突出了人物某个部位，至于画面上的种族，这要根据多方面的情况来确定的。

男人与他们的活动　绝大多数的男人是裸体的，也有一些是着装的，虽然描绘得并不详细，他们穿着裙子或兽皮衣服，往

往在表现人物行动的时候，这些服饰才显露出来。许多裸体男人有简单的性器官的表现。有时生殖器画得很写实，并有所夸张。男人们从事许多不同的活动，狩猎是最常见的。猎手根据足迹追捕或射击动物，追踪或寻回被击中的猎物。在追逐动物时，猎手们身上挂着弓，手里拿着一束箭。在某些作品中，集中了大量的射手；在另一些场面中，人们慢慢地走着，有带武器的，也有不带武器的(图 76)。

奔跑的人们经常被反复描绘着，他们高速地奔跑，这可以从尽量叉开的大腿里看得出来，甚至两腿被画成一条直线，几与地面相平行。男人们的舞蹈场面，也是常被表现的，有的是射手们带着弓箭舞蹈，再就是军事活动，如远征，行刑等等。

除了大部分简化的、样式化的人物之外，也有些描绘细节的形象，画出了鼻子、下巴、胡须、性器官和手脚，有时还画了三个或五个脚趾和手指，但通常只是用一根粗线条就足够了。相反地，却非常仔细地描绘装饰品，这不仅反映出自我美化的本能和对异性吸引，而且更为本质的，则是显示出对象的地位和权威，包括某些源于巫术力量的等级观念。头饰可能是羽毛，一两根或许多根，这或许在当时既是显示等级的标志，也有卖弄的意思。有各种不同类型的很特别的帽子：平顶的、宽的，有一种高冠的边缘有小耳朵和带角的东西，以及别的一些难以说得清楚的特征。

我们在岩画中发现垂饰，可能是贝壳或是穿孔的牙齿。有的戴着流苏(一簇头发或羽毛)或巨大的羽毛头饰。发饰也很受到重视，不同的式样曾多次反复出现，其中的一种是用发带把头发扎在太阳穴处，并垂向两肩。也有梨状的发饰，或将头发完全垂在颈部和双肩上，但在大部分的情况下，头发是剪过的，某种情况看起来头发是卷曲的，但在画面上很难看清楚头发是如何梳理的。有一幅崖壁画上一对男人在谈话：一个长胡

子的老年人，在向那位青年人传授如何才能命中一头公牛的经验。

胳膊上戴着手镯，或将装饰品悬垂在肘部或前臂，一串植物的纤维或羽毛做的流苏，这些可能是象征权威和地位。没有发现项链或别的颈饰。此外还有袋子、箭囊，或简单地只在肩上扛着一束箭。

围在腰上的装饰，可能是悬挂下来的服装的一部分，也可能是皮毛、羽毛或其他带状的东西，当画中的人物奔跑的时候，或爬山的时候，这些短裙或围裙就看得出来了。腿部装饰主要是体现在缚在膝盖部分的装饰品，有时张开遮住小腿，这种情况在现代的原始民族那里也可以看到。

带面具的人，可能是男巫。有两个例子都是站着的形象，身后有长长的尾巴，有着公牛的头和明显的一双大角，他们都带着弓。肯定是人戴着公牛的面具，或是化装舞会上的猎神。我们可以设想是一个图腾仪式或公牛崇拜。在另一种情况下也可能是猎人的伪装，目的是为了接近猎物。我们在别的岩画点也看到许多相似的场面，特别是与公牛有关的，如在意大利的梵尔卡莫尼卡，非洲的费赞(Fezzan)、塔西里等地。

黎凡特岩画骑手的出现，对于断代是很重要的。家养动物在帕托草原(Pontic Steppes)约公元前3000年已流行；马的骑乘在中东公元前第二千年的时候已很普遍，传到东地中海约当公元前1500年，到达西地中海可能要稍晚，也就是说在青铜时代。两匹马被缰绳牵着，但这些岩画无疑是属于风格已趋于图案化的时期。

在有的洞窟岩画中我们还看到人骑在驴子上。至于那些骑着马，拉着缰绳，戴着美丽的华冠或头盔的人物，那肯定是属于青铜器时代的作品。从描绘、色彩和风格各方面看，这些作品与一般作品有明显的区别。自然主义的和图案化的岩画经常发现

在同一个岩厦里,但它们来自不同的时期的,断代当然也是不同的。

女人与她们的活动 在岩画中,女人的形象要比男人的少,她们的形象是容易区别出来的:特点是胸部的乳房和突起的臀部,穿着裙子,不带武器,至于发饰和其他装饰,女人和男人是差不多的。乳房下垂,在侧面我们只看到一只,正面的时候垂在身体的两边。在阿弼拉(Alpera)岩画点,女人穿着长裙,突出臀部,拢住头发,与柯古尔(Gogul)岩画点的显然不同。在柯古尔的女人形象(图77),圆钟形的统裙,乳房下垂拖得很长,头发的装饰是梨形的。而突出的臀部和纤细的腰身,很富有曲线美,这也正是许多岩画点所描绘的女人的形象的共同特点。女人的裙子,用绳索或用皮带在腰部扎住,在一幅崖壁画中,我们看到的是在后面扎住的。有时我们还可以发现有的女人穿着极短的裙子。在许多长裙子中间,也有穿着宽松的长衣。一个女人领着一个小孩,上穿紧身衣,下穿缝边的长裙,是一种开叉的长裙式样,到目前为止,这在黎凡特岩画中是仅有的例子。乳房、臀部和穿裙子是表现女人形象的重要特点,此外,她们从不参加狩猎活动或带着各种武器。然而她们却参加舞蹈的场面,在后来的作品中,她们又有一种挖地的棍棒。女人通常总是她们自己在一起,从不和男人们发生什么关系。

在一个岩画点,描绘着两个女人正在对谈;在另一个岩画点里,反映亲情的母与子,母亲正牵着小女孩的手悠然漫步。女人形象画得体积都很大,似乎在画面上起着主导的作用,但和周围的事物与人物没有发生什么联系。通常女人的头发扎以发带,在头上形成梨形的外轮廓。普通的装饰物是头上的羽毛,胳膊上挂着带子或手镯,还穿着裙子,而上身则往往是裸露的。身穿长袍或带着华丽的装饰品,全身着装的女人,倒是一种例外;有时女人手拿拍板,作为舞蹈的伴奏。

在黎凡特岩画中主要的活动是狩猎。男人们往往是英姿勃发，而动物则被追赶着，或掉进陷阱，或受伤被杀，成为狂欢着的男人们的牺牲品。但也有个别的例子，猎手反被受伤的野兽所追逐，狼狈奔逃。

采集 有些例子可以被理解为有关采集的场面。它们在文化上和编年学上的重要意义，不在于它们仅仅是描绘采集野生植物，还是从事初期的农业活动。如果是后者，这些画面应该是属于新石器时代的，而舞蹈则属于丰收的仪式，相关的工具则是棍棒（像非洲布须曼人挖地的棍棒）。但从画面上的人物姿势来看，则更像是人们在树丛中采集野果。另一种重要的生产是采集蜂蜜，在许多岩壁面中提供的画面都是令人怀疑的，只有阿拉纳(Arana)岩画点的画面非常清楚。上面两条横线代表树枝，从树枝上悬下三根绳子，作为梯子，一个人用双腿夹着绳子爬到蜂窝旁边，一手掏蜂窝，一手提篮子或别的容器；下面还有另一个也在往上爬，肩上似乎背着一只口袋。画面的绳子告诉我们，当时也许有某种纺织的东西，可能是一种名叫依斯伯托(Esparto)的长而粗大的草，它的纤维可以搓成绳子。至于采集蜂蜜的技术，在这个地区有的说是取走蜂巢，而不会受到蜜蜂的袭击，因为天冷的时候蜜蜂都冻得飞不动了。但在这幅画中则有 14 只昆虫在采集者周围飞鸣，在我们以前的著作中则认为这是被激怒了的蜜蜂群。

武士与战争 有些场面是描绘战争或是战争的舞蹈，这并不是容易区别开来的，因为人物往往与旁边的画面混杂在一起。有一幅岩画描绘四个线状人物，面对着三个弓箭手，弓箭手的注意力集中在第一组人物中那位头饰羽毛的领导者。从体态上看，所有同一种类型的男人都采取相似的姿态，前腿迈出，弯曲

着，后腿挺直而略带弧度。突古斯(Les Dogues)岩画点描绘两群射手相遇在一起，一群为 11 人，身体拉长，两腿分立。他们领袖的头上有高高的羽毛装饰，缠着腰带，他的两个随从也头戴羽冠。他们正在抵挡着二十来个武士的进攻，那些进攻的武士冲向前去，两腿叉开成一条直线，与地面相平行。两边武士中间有一个空的区域，把他们分开来，那防御的这边占据着左上方，进攻者则在场面的右下方。在这幅画中，我们似乎在看到了，当地的居民与外来的入侵者之间占领与反占领、正义与非正义的战争场面(图 78)。

在另一个岩画点有一个特别有趣的画面：共有 50 个射手，都用简单的弓箭武装起来，分成两个营垒，各自奋勇奔向对方。左边的一群以 5 个人组成的纵队带头，大跨步前进，他们的领袖头戴高冠，每人都拿着一束箭，领袖高举着右手，其余的人左手高举着，而另一只空着的手则拿着弓。这一幅战争即将开始的《临阵图》在黎凡特岩画中是无双的，后来在别处又发现一队四个裸体的武士，生殖器都画出来了，膝部有装饰品，有的头饰也非常巨大，他们都携弓带箭，大踏步地向前进，向前进!

有关战斗的场面，有的作品表现射手们在死者或受伤者的前面举着弓箭，看来是有意的。在萨塔多拉(Saltadora)有一个著名的形象，头上的羽饰已垂落，身上已负数箭，正在弯腰逃跑。相似的情况，一个无头的、中了许多箭的尸体躺在地上，后面的人们在欢呼：看起来不是处死罪犯，就是杀死俘虏，也可能是某种礼仪的舞蹈和典礼的牺牲。

武器与用具 弓箭是最平常的武器。此外也有的如短矛、枪或套索。大部分男人都是勇敢善战的射手，所描绘的战争场面大有一触即发之势。但就战士个人，画中表现他们张弓搭箭的样子又是姿态万千。战士们往往不是处于激昂奋进的争斗之中，就是陶醉于胜利而欢呼雀跃。弓可能很大，有时甚至比人的

身体还要长，大部分情况弓是较小而又简单的。我们设想射手大约 1.7 米高度，许多弓就相当于 1.55 米长度。不过我们可以从画面上理解，不管大弓还是小弓，可能都有所夸张。弓弦的长度据分析大约在 0.5—1.5 米之间。在画面上出现不可能与实物一模一样。箭通常也是长的，至少与弓相比是如此。当弓箭手射击时，至少有另一枝箭放在旁边，用左手拿着。通常每个射手有三四枝箭，抓住箭杆的中间，所以箭头是看得出来的。箭头可能是用坚硬的燧石做的，箭杆用的是树木的枝条。在阿弼拉崖壁画中，箭的形式一头是尖的，另一头是椭圆的，箭杆的矛形尖头使射击稳定，简单的可能就用一个锐利的石片捆在槽孔里。

黎凡特岩画不属于旧石器时代的作品，理由是充分的，其一就是箭头的形状，叶片形，长菱形或带有倒钩，都是旧石器时代以后，或中石器时代才出现的东西。

舞蹈 在岩画中可以看到许多舞蹈的形式，这些舞蹈可能表现战争的胜利，丰收的仪式，或是情之所至而进行的。在岩画中我们看到武士们的双人舞、集体舞。我们还可以发现有两个戴鸟冠伪装的人在跳化妆舞。

除了战争舞蹈之外，在别的场合里，女人也参加舞蹈，女人的舞蹈动作主要是在上半身特别是手的姿势，手在摆动但腿部却不动。最好的集体舞蹈场面是在柯古尔，被称为是男性的生殖器崇拜的舞蹈。10 个女人围绕着一个小男人，男性的生殖器被过分地夸张出来，整个人物用黑颜色画成，周围的女人有用黑色的，也有用浅红色的，上面再画上黑道，她们的头部都是梨状发饰，明显地描写出垂下的一个或两个大乳房。钟形统裙，有的肘部有手镯或带着其他装饰品。有人认为画家描绘的是一幅丰产图：舞蹈的女人围成一个圆圈，中间则是那个裸体的小男人。但是从实际画面上来分析，两个女人是最早的形象，其余的至少是后来分两次不断地添加的，而那个裸体的男人，所谓男性生殖

器崇拜者，可能是最后画上去的。许多学者认为柯古尔的岩画描绘了男性生殖器崇拜，也记录了当时部落的装束，正如现代的某些原始部落，在繁殖的季节到来之时，举行这样的舞蹈，为了保证他们畜群的增产(图 77)。

格拉卓斯(Grajos)岩画点有一些令人极感兴趣的画幅，包括岩厦里的主要场面，和旁边小洞窟里的两个女人和一只动物的画面。主要画面是二十来个女人，其中也有少数男人。她们的钟形统裙是适度的，看起来好像还缝了边。她们排列成行。其一双手叉腰的女人，其他的人围绕着她，两手卷曲摆动作舞蹈状。第一排七个女人，领头的是一个男人。他们的后面还有三四个男人。在舞蹈的场面的上面有一个小人，长着令人吃惊的男性生殖器。在这幅画面的右边是三个女人和四个男人，其中一个也明显地画了男性生殖器(图 79)。

格拉卓斯岩画在黎凡特艺术中是独一无二的，舞蹈者的多种不同的姿势，特别突出的是手臂的动态和腰肢的扭摆，看起来特别生动；而腿部则相对是稳定的，静止不动的，朝着一个方向。学者们注意格拉卓斯这幅画与柯古尔的那幅画有相似之点。也和柯古尔那幅一样，画面上那个小男人翘起生殖器的，可能是后来画上去的。另外，还有一组男人手舞足蹈，动作强劲热烈，在这里我们可以看到男人和女人们舞蹈风格上的差异。

与这个岩厦相连的是一个小洞，里面画着两个女人，在一只动物后边跳着舞。都向右边活动，女人们向右倾斜得很厉害，她们穿着钟形的统裙，及于膝盖，乳房分在身体的两边描绘得非常清楚；而动物的种属则难以确定。

阿尔巴拉斯(Albarracin)崖壁画也被认为是男性生殖器崇拜的舞蹈。上部的一个男人画得较小，但竖起极大的生殖器，下部是三个舞蹈着的女人，手里拿着似乎是伴奏乐器—响板。后来学者经过仔细研究，认为那男人前面竖起的并不是生殖器，一

个女人手里拿的是成角的点种棒，正如在黎凡特其他地区发现的。同样的情况在阿格斯(Aguas)岩画点，我们发现两个女人各有很不相同的身材，一个穿着长而重的裙子，另一个则穿着简单得多的裙子，系在身后。她们手中都拿着一棍棒，其一就是成角的，像锄头似的。一个人弯向地面像是在地里种什么东西。岩画描绘的可能只是简单的收获场面，或女人们表演丰收的舞蹈，为了唤醒大地，她们用棍棒敲打大地，用锄头破开土面。

三　黎凡特岩画的艺术特点

黎凡特艺术的复杂性是由于其地理环境的复杂性，和持续数千年的时间，这就无法避免地使黎凡特艺术出现多样性，甚至相互对立的情况，所以这里我们只能从整体上说一说它的普遍的特点。

作为一个普遍的规律，岩画中出现的人物精力充沛，动作极度夸张，人物和动物总是在一起，画面既复杂又充满生命力。只是在一些个别的情况下，岩画中所描绘的动物是站在那里休息，或只有它们自己在一起。然而即使如此，在这些静止动物旁边的其他动物或人物，仍旧是充满着活力运动着，或迅速投掷，或向前方奔跑。在风格上，也有相似的多样性，形象也有大小，在阿弼拉的大公牛长达1.1米，而在同一个岩画点的小人物则只有3厘米高。除了少数个别的岩刻，形象一般是彩色涂绘的形式，标准的颜色是红色，其次是黑色，白色只有少数几个例子。红色之中又各有不同，可能与地理环境与年代的前后有关，呈现出浅红、桔红、紫红和茶色等多种不同的颜色。

黎凡特艺术和旧石器时代的艺术相同之处在于对待动物自然主义的态度，比如阿弼拉(Alpera)动物形象与某种佩里戈尔文化期作品的相似。至于牛角或鹿角的“旋转透视”(Perspec-

tive tordue),这是传统的佩里戈尔文化期的表现样式,诸如,侧面牛科动物的身躯,而它们的角却是正面的。但是,这种表现样式只能说明一种艺术样式,或许说是一种派别,很难说在编年学上有多大的意义。

科学的断代方法应把每一件事情按顺序安排。西班牙黎凡特岩画的艺术是佩里戈尔文化期艺术的直接的和合法的继承人。所谓"旋转的透视",在黎凡特岩画艺术中也有发现。"旋转的透视"也经常在最好的玛里伯(Maghrib)岩刻中出现。高里特(Gouiret)的大野牛,身体是侧面的,而巨大的弯曲的牛角则是正面的。我们还可以举出许多类似的例子来。黎凡特和玛里伯艺术的年代距今约公元前1万—公元前0.5万年之间。

用现代的眼光看,黎凡特岩画是没有透视的,也没有事先安排的章法。特定的观念的体现看起来是在于平面的构图,诸如圆形构图,为莫勒拉(Morella)岩画点《战斗的射手》一画所采用。在阿玛格(Amarga)奔跑的射手采用斜对角线的处理。不同的题材和不同的处理方法,在各个岩画点都可以看到,在这里难以找到单一的公式。到目前为止岩刻发现得很少,断代和风格的相互关系也知道得不多。例如,阿尔伯拉斯(Albarracin)和莫勒洛(Molero)只表现单个的动物,是单纯的侧面像,似乎可能只是绘画的轮廓线。

黎凡特艺术最为突出的特点,是在一定的范围内人与动物描绘在一起(图80,81)。人物无疑是主人翁。通常是一个猎人追捕或接近他的猎物。或者他表现为一个武士,用弓箭武装起来,战斗或舞蹈;有时像是一个巫师,那是戴着面具的形象。妇女也经常表现,但从没有女猎人。在柯古尔等处她们都是舞蹈者。有时她们站在一边,与旁边的形象没有明显的联系。在阿拉卡(Alacon),她们手握挖掘用的棍棒。在阿弼拉一个妇女领着一个小孩,也有相互对谈的场面。妇女在其他经济活动中,包

括用绳索套马(也可能是猎马),在农耕活动和饲养家畜等劳动方面也有所表现。

岩画的位置没有一定的规律,通常占据了整个岩厦的岩壁,高度为站在地面上可以够得着的地方。岩厦之外还有很浅的洞窟,都是阳光可以照射到的地方,岩画点没有任何天然的屏障保护,这是与旧石器时代的洞窟不同的地方。旧石器时代的洞窟艺术是在黑暗中,而且都离洞口有相当的距离;黎凡特岩画却是画在露天里,在几乎是在垂直的岩壁上。也可能这上面原先有一些遮蔽的东西,是后来毁坏掉了的。岩厦的方向也是不同的。许多岩画点是朝西,对着西沉的太阳,可能与举行某种落日的仪式有关。所有这些叙述都没有足够的理由说明,为什么这些岩厦被用来制作崖壁画。这些岩画点自然界都没有提供起码的保护条件,来避免严酷气候的影响,然而它们躲过夏天的炎热,和寒冬的风霜雨雪与冰雹的侵蚀,却奇迹般地保存了下来。真可谓“江山留胜迹,我辈复登临”,使笔者有幸在 1987 年亲临参观这些岩画点。

第二节　印度皮摩波特卡岩画点及其他

一　发　现

在印度古代的文献里,很早就有人类利用洞窟和对手印崇拜的记载。16 世纪诗人吐尔达斯(Tulsidas)在一首诗里写到:“妇女群众用涂上颜色的手,印在她们房子的墙上,崇拜它们,以满足她们的许愿。”

首次的报告　在印度发现第一批岩画作品是在温迪亚山,19 世纪的中叶,在 1867—1868 年冬天,印度考古调查队的官员

卡里勒(Archibald Carllyle)注意到北印度一些岩阴处(岩厦)的岩画,他可能是世界上第一个把这些画与史前的石器时代的石器制造者联系起来的人,他的发现早于著名的西班牙阿尔塔米拉洞窟岩画大约有 12 年。阿尔塔米拉洞窟岩画是由索图拉伯爵在 1879 年发现的,也和索图拉伯爵一样,卡里勒是第一位把这些红色图画,归之为石器时代的作品的学者。这些石器生产者,他们原住在这些岩厦里,用各种石头制造粗糙的工具。这些石器制造者的文化和物质遗存,卡里勒从洞窟里也发掘出来了。因此,他远远超出他们同时代人,认识到岩画是属于石器时代的古物。

卡里勒没有出版任何报告。幸运的是他把他的笔记留给了他的朋友格忒(R·R·Gatty),这些笔记在 1906 年被出版了。然而第一篇有关印度岩画的科学报告出版于 1883 年,作者是柯克邦(Lohn Cockburn),他是一个鸦片部门的官员。在一个名叫克(Ken)的山谷里他发现犀牛骨化石,同时在一个名叫洛普(Romp)的小村庄附近的岩厦里,又发现一幅狩猎犀牛的画面。于是柯克邦在 1899 年发表了他的发现,他写道:"这些岩画最早是由卡里勒和我注意到的,是在 1880 年各自发现的,他正在里瓦(Rewah)和米扎普(Mirzapur)工作,而我是在邦达(Banda)。我完全是从民族学和动物学的角度来看这些作品的,卡里勒则从古物学和语言学方面。这显然是古代历史的很重要的发现。但是他希望自己从事这次研究,而没有将其发现与别人共享,因此,他的知识学问也和他自己一起死去了。"但是我们可以看到,卡里勒的知识并没有和他的生命一起消亡,此后的一系列发现说明了这一点。

继而,发契特(F.F. Fawcatt)、阿特逊和高舒(W.Avderson, M.N. Ghosh)及其他许多印度学者又发现了一批新的岩画点。此时欧洲的学者们正忙于发掘洞窟,并把洞窟崖壁画进行断代。

他们幸运地在地层中发现许多骨头上的雕刻。这些雕刻品可以与岩画进行比较，并用以对洞窟岩画进行断代。从 20 世纪的 30 年代至 60 年代，欧洲旧石器时代艺术的断代，它的绝对年代一直在校正，但是对印度岩画年代的估价一直没有做过。一直到 30 年代，郭东(D. H. Gordon)尝试把印度岩画划分为四个系列，大量的岩画大都被断定为公元 5 世纪至 10 世纪的作品。最早的作品也不会早过公元前 500 年，甚至还认为这也可能是太早了。这个编年的断定是不正确的，有着许多空隙。而真正认识到这些作品是在中央邦的皮摩波特卡岩画被发现之后。这是在 1957 年由瓦卡卡夫(V.S. Wakankav)发现的。这些山峦现在是如此的出名，"皮摩波特卡崖壁画"这个词就成了印度岩画的代名词。1959 年瓦卡卡夫第一次证明那些最早的作品是属于中石器时代的，此后经进一步发掘也证明了他的这个断代是正确的。

印度岩画研究的发展　马哈德山(Mahadeo Hill)岩画引起了郭东的注意，1935—1950 年之间在印度和国外的重要刊物上发表了他的有关这些岩画的文章。关于他对印度岩画最终的看法，表现在他著名的著作《印度文化的史前背景》中。在发现新的岩画点方面瓦卡卡夫超过了他们所有的前驱者，由于他热情洋溢和不知疲倦的只身跋涉，使许多岩画点重见天日。他的学位论文著录了 150 个岩画点，遍布整个次大陆。1980 年一个印度的岩画研究班，由中央邦政府的考古博物馆理事会在博帕尔(Bhopal)组成，标志着一百年的印度岩画发现的成果。

正如上述，印度岩画的发现早在 1867 年，印度是第一个认识到岩画是石器时代的古物的国家，也可以不无骄傲地说，在次大陆目前保存有数百个数量众多的岩画点。尽管如此，它的岩画研究仍处在初步的阶段。印度之外的学者们甚至不知道这个

国家存在着岩画这种史前艺术。即使在印度国内,也是只有少数人知道印度有非常丰富的岩画传统。著名的印度考古学家在他们的著作中,很少或不曾提到过岩画。有两个事实足以解析这种情况。第一,几乎所有的岩画点都远离交通线,隐藏在丛林深处或在部落的领地上。第二,早期的考察者往往是欧洲殖民者,不可能正确对待印度岩画这种早期的文化遗产。例如郭东他是一个英国陆军上校,就认为印度岩画无疑是公元5—10世纪的作品。

整个印度岩画研究的历史,可以分为三个时期,1867—1931年为第一期,发现者主要是热心的业余爱好者,通过个人的努力,使新的岩画点重见天日。第二期为1932—1972年,更多地注意忠实的记录,大量的岩画点在这个时期被发现。然而,专门的考古学家却很少去研究岩画。有些学者像郭东那样,以欧洲中心论的观点出发,否认印度岩画是有价值的文物。第三期即目前这个时期,岩画研究已成为科学,一门研究的学科,一些岩画的优秀出版物出版了。

印度岩画的复制品曾在罗马(1962)、巴黎(1963)、法兰克福(1963)、卡皮迪帕特(1981)以及法国其他的一些城市(1986)展出。印度所有的岩画点,其中绝大部分是在中央邦。这些丰富的岩画,提供了充分的材料:关于中石器时代人类的社会生活,他们的成就和他们的智力的发展,他们的社会的和宗教的观点和物质的成就。

断代问题 在印度,在岩壁上制作岩画一次又一次,一幅覆盖着另一幅,这些重叠层次的岩画,通过画面覆盖,有助于建立起编年学的关系。

在温迪亚山脉可以分成狩猎采集者的艺术和农耕民的艺术,后者是更其晚近的。

狩猎采集者的岩画,所有当时的革新,如弓和箭、矛、细石箭

簇和矛头等等，在一开始就表现出来了。很难了解某种特定的武器属于特定风格的人群，并加以相互比较。看起来早期风格的矛，比弓和箭更为盛行。我们知道在印度，旧石器时代晚期就已经有刻在鸵鸟蛋壳上的雕刻和骨头上的小型艺术品，但数量极少。只是有些现在还难以断代的装饰品可以与岩画的作品相比较。

最早的岩画在中部印度的维德雅－沙特普拉（Vindha－Satpura）山脉，主要表现的是狩猎与舞蹈。

有的学者曾因在旧石器时代晚期的地层中发现过绿色的颜料的小块，就认为绿色的作品是早期的作品，但另外的学者则指出，红的颜料要比绿色的更早一些。整个问题的关键在于风格，风格比颜料更为重要。在中央邦首府博帕尔地区附近，绿颜色经常发现在非常早期的岩画作品中，但这里最早的岩画作品大部分是用红色的，也有小部分甚至使用黄色。然而，不管使用何种颜色，最早风格的人物形象是完整的 S 形。至于绿色在后期的岩画中也有出现，但只是很少数的例子罢了。

岩画的年代只有从岩画本身去寻找，早期的作品完成于细石器时代，也就是可以采用琢磨的方法制作箭头的时代，当时没有家养的动物。所有这一切强烈地表明岩画是在中石器时代或旧石器时代晚期以后。对于这些狩猎采集者的岩画，本书称之为“中石器时代岩画”。

中石器时代岩画的丧失，标志着中部印度岩画一种值得注意的风格和主题的转变。因而我们可以清楚地看到人们饲养着有驼峰的牛（背部有瘤肉隆起），山羊和绵羊，我们还看到带轭的牛，双轮的车，和其他过着农耕定居生活方式的人们的各种面貌。有的岩画作品其图形与黄铜时代陶器上的图形非常相似，它以非常优雅的动物图形为其特点，这些作品我们可以称之“黄铜时代的岩画”。

二 初访皮摩波特卡

印度中部的山地，是由砂岩岩床构成的岩山，长年受到水流的浸蚀，形成深谷和岩阴。在这些岩阴的崖壁上除绘制有彩色岩画外，并存留着人类居住的遗迹，还有大量的细石器出土。中部印度的岩画群，西起恰巴鲁河盆地，东至温纳雷斯，南达玛依素鲁，形成一个倒三角形的分布。

印度中部遗存着目前世界上最大的岩画群之一。它的中心是在博帕尔南方的S形山地和皮摩波特卡山，在皮摩波特卡约有数百个岩阴处保留着一万个岩画点，都是用彩色描绘的岩画，印度岩画年代序列的建立，也是在1972年皮摩波特卡岩画的发现之后。在印度所有的岩画点中，皮摩波特卡岩画点是最为著名的。

1993年11月，笔者参加过在新德里举行的"全球岩画专家会议"之后，来到了博帕尔。一个凌晨，漆黑的夜空还布满着星星，我们的汽车就出发了，首先看到晨雾在汽车的四周弥漫，渐渐地又看到晨雾在地平线上弥漫，汽车如行在云海之中，一丛丛树梢在云海之上飘浮闪动着。当我们到达皮摩波特卡岩画点时，天空早已大亮。

这里是由一大片岩石组成的山坡。树丛中，岩石上，猴子在跳来跳去。岩石是各种各样的，有形状奇特的突岩，也有平平常常的石头。岩石之间颇多间隙，其间现在已铺成弯弯曲曲的小路。皮摩波特卡岩画据说有万幅以上，我们当然只能接触到其中的一小部分，看到的作品都是画的，颜色除了红色之外，还有黄色、白色和黑色，此外绿色据说是最古老的。有的动物如大象、犀牛等画得非常大，但描写人物活动的作品一般却不大；还有一些骑着骏马，全身披挂的武士，显然是这一历史时期的作品。

在皮摩波特卡岩厦的发掘中,旧石器时代晚期地层里发现过用绿色石头经过研磨制成的颜料,除了用这种颜料绘制的舞蹈和狩猎题材的岩画外,没有描绘更多的东西。在历史时期,绿色虽然仍在使用,但那是和其他许多颜料混合在一起使用的。而且这时的岩画的艺术风格和题材内容都与早期的完全不同。由于受到佛教的影响,岩画中偶尔出现了许多几何图案。

旧石器时代晚期和中石器时代早期(如有些学者所说的那样)是印度艺术的黎明期。装饰的驼鸟壳在契特里萨尔(Chandresal)发现,经过碳-14测定大约距今数万年。由于在旧石器时代晚期的时候,气温的变化很大,所以绿色崖壁画从岩壁上消褪了,并被中石器时代的作品所覆盖,所以两者之间留下了明显的空白。

绿色绘画风格的人物形象有自己的定型化,他们被表现得如此不平常,弯曲的躯干,从肩到臀,动作强烈,在舞蹈姿态里更显得突出。面部的描绘在个别作品中是自然主义的,但大多数是极度概念化的,只是人物的动作,却被表现得特别强烈,被称为"S"形扭转风格的人物。崖壁画中早期的人物形象是属于"S"形风格的,那是不晚于中石器时代的作品(图82,83)。

这里数百处有岩画的岩厦绵延达9公里。在这些岩画中,我们可以辨别出30种不同的色彩,包括黑、棕、灰、绿、红、粉红、赭、黄、白等色。同时提供了多种多样的岩画风格:有些作品只用了一种颜色,而另一些则使用许多不同的颜色;有的作品描绘了大量的人物,而另一些作品画的则是动物、符号、几何图形、工具、武器等等。岩画中的人物图形的变化,以及别的符号、武器、工具等样式的分布,对于建立年代序列是非常有用的。

然而,中石器时代岩画的那种生命力和表现力,到了青铜器时代都变得图案化了。早期历史时代,印度岩画更趋图案化和简单化。只是到了中世纪时期(公元6—13世纪),岩画又得以

复兴，作品再一次变得生动而有活力。到了公元 15—16 世纪，山地部落发展了农耕的生产方式，逐渐迁往平原的村庄和山谷，岩画的传统也就终止了。

这些岩画的内容，频繁地表现着各种动物：这里有水牛、马、象、羚羊、鹿、犀牛、猪、猿猴和鱼等，形象都极富于变化，有时还有点出人意外，这些作品显然与当时人们的狩猎生活相关。此外，表现人物生活的有徒步的、骑马的、骑象的，以及使用弓、矢、刀、枪、盾等武器进行战斗的；打着大鼓或小手鼓而舞蹈的；采集蜂蜜和捕捞鱼类的；此外，还有盛装的象和马等等，表现动物手法则多写实，而描绘人物手法却多少趋于样式化和抽象化。这些作品是用红、黄、白、褐和经过稀释的绿等单色或两色或多色的颜料，采取单线平涂的画法绘制而成的。

皮摩波特卡岩画是社会发展长期停滞的山民，在数千年间持续绘制完成的。具体说来，是被称为温达系的昆特族山民所作。他们现在住房的围墙上仍旧绘制着图画，绘画的主题和形式与皮摩波特卡后期的岩画非常相似。

三　中石器时代的百科全书

中石器时代，茂盛的森林遍布整个印度半岛，游猎的人们也逐渐定居下来，在河边搭起小茅屋，许多文化活动得以发展，精致的面具，有的描画成巫术的鬼神。动物诸如鹿、犀牛、猴子等形象也被塑造成各种面具；各种各样鸟的羽毛也用来作为头饰，腕部和肘部也同样被装饰起来。悬挂在胸前的项链大约是用骨珠做的，手链像是用芦苇做成的，也常常可以在画面上看到。中石器时代的人们也发展了做篮子和搓绳子的手艺，同时也编织芦苇和棕榈叶子。兽皮用作衣服，女人的衣服可能是用棕榈叶子或棕榈皮做的。锥子在中石器时代的地层里经常发现。条纹

的长衫是男人们通常的服装,女人还系着腰带。男人的服装在舞蹈时有几种类型,比如,在一般群众性的舞蹈中只穿长衫,而在礼仪性的舞蹈中要戴面具,头饰、裙子等也都是必要的。

在狩猎活动中,萨满扮演着向导的角色。他有着精心制作的头饰,经常用方形的盾牌,既为了保护自己,也可以激怒猎物。竹子和绳子做成的圈套,这种圈套既有长方形的、三角形的,也有U字形的。陷阱往往利用不平的地形,插上削尖的竹片。长矛与箭安装上石块或骨质的箭头,是通常的狩猎工具。套牛绳用来缠住陷阱中的猎物。这些东西都在考古发掘中发现了。猎杀动物要靠猎犬的帮助,用长矛刺中其背部,像希腊雕刻中米农(Minon)的斗牛士一样。有用一只手,也有用两只手,掷矛和长矛的柄上有装饰,有的装饰在矛头附近,也有的装饰在矛柄的中间或矛柄的尾部。弓的形状也有多种,有的像吊架,有的像半圆形,通常有人那么大。弓和箭也用于祭礼,在这种场合它们总是装饰起来的。狩猎是当时社会中男人们的事,而女人则从事家庭的饲养业和抚育孩子,这往往发展成为某种母性崇拜。在印度发现的母性雕像就是这方面的具体证明。女性形象往往是高度定型化的,可能就是母性崇拜的对象。

性生活在中石器时代艺术中也占一席之地,但并不是最主要的。男女交媾有时在岩画中有所表现。有的也描绘怀孕的妇女,生孩子,母亲抚育孩子。女性经常被描绘背负着什么,最常见的是在背上背着篮子,就像后来采茶的妇女那样,这种篮子是圆锥形而平底的,或上部宽而底部窄,并用一条平带子缠住前额。孩子或采来的果实往往就放到篮子里。

中石器时代的人群常常从这里迁徙到那里,这在崖壁画上也有所反映。现在我们难以知道他们主要的饮食是什么,但是在这个时期采集经济肯定已经发生。他们主要的食物可能是果实、块茎和蜂蜜。在岩画中采集蜂蜜的场面描绘得很生动。狩

猎也是当时经济活动的一部分,但兽骨在中石器时代发现得很少,看起来肉类只可能是在偶然机会才能得到的佳肴。鱼、海龟、鹿、羚羊和犀牛是喜爱的猎物,猎杀大象表现得很少。我们不知道当时是否有饮酒的事。我们在岩画上还可以见到用鸵鸟蛋壳做成的生活用具,并经常刻上装饰的纹样。

仪式进行的时候,人们围着火堆跳舞。10、12、20 和 30 人一排的舞蹈也常常在岩画中出现,而且舞蹈已被发展为一种古典艺术的形式,步伐一致地向前或朝后,按着步伐的节奏拍手,并有一位在中央的领舞者。单人舞蹈者戴着复杂的面具和身着华丽的服饰。有的舞蹈者手中拿着棍棒,吹起兽角,敲起石鼓。这种舞蹈可能是为了驱魔,或是为了娱神,或有其他巫术和宗教的目的。这些都是我们在后来原始土著部落的舞蹈中也可以看到的。

用巫术治病在当时扮演着重要角色,在岩画中我们可以看到用扫帚扫病人的身体治病的场面。狩猎中死人是经常发生的。人们哭泣着举行葬礼,哀婉凄楚,深深地影响着周围的人群。用野猪獠牙、鸵鸟蛋壳和木珠做成的装饰品常常用来驱赶病魔。

中石器时代的岩画散布于全印度,作品的风格和内容也都有惊人的相似。某种特定的图案,诸如复杂的螺旋形和蜂窝状的设计在整个印度都有发现,只是仅限于最早的风格群。这些图形到了铜器时代就消失了。

在所有的中石器时代风格中,有一个值得特别注意的现象,即在于描绘人物与动物采取不同的形式。动物被描绘得非常"自然主义"的,而人物却非常概念化,最早出现在画面上的人物只有棒状式的人物。表现这些棒状人物的技巧很熟练,可以体现出不同的复杂多样的动态,诸如奔跑、跳跃和跳舞等等。

采用各种不相同的风格表现人物和动物,在狩猎题材中尤

其明显,如表现一头动物被一群符号式的纤细的小人物围攻。描绘人物男女有别:使用近似符号式的并只用单纯的线条来表现男人,但在表现女性人物时则相反,女性人物同动物在画面上都有庞大的躯体,上面往往装饰着图案,这已成为辨认中石器时代所有印度岩画艺术一个重要的特点。但是,可能这种图形同时也传达某种信息。在已知某些例子中,还可以看到植物和动物组成一个风景,有水,有植物,水中有鱼,有涉水的小鸭和飞翔的禽鸟。

这里在图案的图形和X光线风格之间,没有明显的界线,在一幅简单的构图中,两者可能并列在一起。有些动物有X光线风格的描绘,表现出明显的消化器官,而有些则着重表现心脏和肺,也有其他器官的细节。从这种自然主义的X光线风格的描绘,到躯体内装饰着半写实半抽象的图案,一直到抽象的图案。但是人物形象从来就没有X光风格表现,只是在女性人物的圆胖的躯体内画上一些图案纹样,却从没有解剖器官的表现。

中石器时代是印度岩画的黄金时代。此时,由于社会的安定和宗教的传播,岩画生动地描绘出各种礼仪活动和日常生活中多采多姿的题材:皮摩波特卡岩画所表现的,从性生活到生小孩,从死亡到丧葬,岩画题材包括抚养孩子、成年礼、训练、狩猎(单人猎和集体围猎)、阅兵仪式、歌唱、舞蹈、饮食、家庭、采集、捕鱼以及其他人类的活动,可以说是应有尽有,都被生动地描绘在这些岩厦的岩上了。通过对这些画面的研究,我们可以建立起史前人类生活的百科全书(图84,85,86,87)。

中石器时代岩画提供各种各样日常生活的有价值的细节。这些细节是如此的详细,使人们认为每幅图画描绘的某种活动,可能都在于传达某种信息。例如,有一组狩猎的画面,表现了七十多个猎人,驱赶着一排野兽,其中有一个人背着篮子,手上抓住一只小猪的后腿。在另一幅非常生动的岩画里,女人们用棍

棒挖开老鼠的洞窟，老鼠仍躲藏在洞窟里面，洞窟被表现为纵断面，作品所采用的 X 光线手法，使人们可以看到地下的情景。印度中石器时代岩画描绘的细节很丰富，所传达的许多社会生活的信息，它们揭示了日常生活的世界，我们还可以举出的例子诸如爬树；在舞蹈时摔了一跤；挂在树枝上的小口袋；把渔网放到地上，用两只手去抓住一只海龟；用一根长竿钓鱼；喂养孩子；捣磨果实和种子；在房间里用餐和小桌上摆着许多食品。岩画叙述狩猎的故事，小鸟落在水牛的牛角上等等有趣的细节。

大量的岩画所反映的主题可能与宗教祭祀有关。我们可以发现神化了的动物追逐极小的猎人，这里有用面具或其他装饰打扮起来的舞蹈者、巫师和神话中的动物。现在我们还没有发现这些东西与各种细节，在民族学上有相似的东西，可能在某些神话传统中会流传到现在，但这还纯粹是一种猜测。

帕奇玛尔山岩画　帕奇玛尔是萨式普拉山脉最美的部分，那里有着许多岩厦，曾被原始时代的祖先长期占据过，并装点了许多岩画。这样的岩厦发现于整个山区，围绕着森林，而最好的岩画则位于沿着山脚和河岸的地方。而且许多岩画也发现在幽暗的深处，在森林稠密的山谷。岩厦的四周和顶部都画着内容广泛的岩画，风格各异。这是当地早期的先民们遗留给我们的宝贵遗产。

帕奇玛尔山位于印度次大陆的中心，属于中央邦，海拔 3700 多英尺。大部地区是难以到达的。山上有厚厚的植被，有丰富的森林和动物生物区。汉特(G. R. Huntn)1932 年开始曾在这里发掘，1934 年再一次进行发掘。1935 年第三次发掘，遗址属中石器时代，同时确定在旧石器时代这里没有人居住过，因此这地区的岩画属于中石器时代及其以后的作品。

中石器时代的岩画展现出狩猎和采集的社会生活。在岩画中占主导地位的是人以及人与动物的关系。主题或题材，这时

期是十分多样的，当时的猎获有公牛、野牛、大象、野猪、鹿、虎、水牛、狗、猴子，还有一些较小的物种，诸如老鼠、蜥蜴和鱼。有些鸟类可以确定，诸如孔雀和其他丛林鸡。节肢动物，诸如蝎子和野蜂也在刻划之中。猎人们则使用矛、斧、棍棒和弓箭。女性的形象有时也出现，性生活在中石器时代的艺术中虽然仍占有一定的位置，但不是很突出的位置，男性与女性人物画在一起并不多见的。

舞蹈在这个时期不管因为礼仪（祭祀）或娱乐的目的都是很重要的。舞蹈中戴着头饰和动物的面具，表演着驴、犀牛、公牛或猴子的动作。

这些中石器时代岩画的构图具有高水平，代表着早期人类的创造精神和审美观念，我们还可以从作品中几何形设计和 X 线风格看得出来。这地区岩画的重要性，在于表现了中印度地区早期历史的生活方式和技术的进程。

四 印度岩画中的装饰纹样

描述 前面说过，动物和女性人物在画面上都有庞大的躯体，躯体内往往装饰着图案，这已成为认识中石器时代所有印度岩画艺术一个重要的特点。（图 88,89,90）

复杂的图案纹样发现在温迪亚山脉的伯瓦河（Betwa）地区，岩画覆盖着一座超过 45 公里的险峻的山谷。这里是中央印度的南部边缘，俯视着纳玛达河谷。动物与女性人物的身上的这些复杂图案，以前解析为装饰岩厦之用。有人认为这些岩画创作的目的仅仅是为满足当地居民的艺术冲动，作为装饰住处用的。也有的认为这些图案是为了填满动物形象中的空白，或因岁月的毁坏而形成的空白。然而我们发现复杂图案的岩画，并不描绘在岩厦的大部分地方，只是发现在阴暗的角落里，或岩厦

中难以攀登的地方，这使图样用以装饰的学说，难以解释。

序列 对于复杂图案编年序列的问题，同样有着互相冲突的意见。复杂图案岩画的出现是极其片断的，又非常模糊，几乎消失在岩石的表面上，所以有人认为它在史前的艺术中是属于较早期的作品。同时有人认为S型用绿色或暗红色描绘的舞蹈形象是最早期的作品，甚至有的学者把这些S型的生动舞蹈形象归于旧石器时代晚期（公元前30,000年—公元前12,000年）。我们注意这些复杂图案，常常制作在从未作过画的原始自然的岩石上面，也从未覆盖任何其他早期作品。相反地，用绿色画成S型的舞蹈形象，却曾覆盖在红颜色画成的某些早期崖画的复杂图案的片断上面。这种情况我们在几个岩画点都可以看到。曾经有的学者认为这种岩画属于旧石器时代晚期，现在看来这个意见不一定正确，但可以肯定绿色岩画并不是印度最早的岩画。

根据编年的序列，最古老的有着图案装饰的岩画，发现在山崖居高的部位上，并被厚厚的岩锈（或岩晒）所覆盖。红色常常用来描绘这些岩画。某些最早的岩画描绘过大蟒蛇。值得提及的是卡托堆霍亚（Kathoya）岩画点有一幅蟒蛇的巨大体积内，填画着复杂的图案纹样，那复杂图案是用暗红色画成的，有的地方看起来还非常明显。有人认为这蟒是部落的图腾，氏族守护神，是属于最早的史前岩画。

复杂图案发展成螺旋形纹样为第二期，大部分是暗红色，只是岩画的主题变了。猎人是一种棒状形象，伴随着长方形躯干的女性形象。这些长方形的女性形象轮廓内也都描绘着相似的图案纹样，并围绕着动物（也有相似的纹样）手舞足蹈。有的身负篮子和挖地用的棍子，头部几乎都是圆锥形的。此后人物形象不再是描绘得那么生动活泼的样子，却有些呆板了。人物的头部有羽饰，肘部也挂着饰物。构图中的动物也填着同样的

纹样。

在某些构图中，那些动物似乎被纹样所伪装。这些伪装看起来非常自然，有着花叶形的饰物围绕在动物周围。这些动物和人物的伪装纹样，可能是猎人或采集果实的人，在他们出发狩猎或采集果实之前，举行某种神秘的仪式时所描绘的。

第三期的岩画作品用白色覆盖在暗红色的复杂图案之上。野牛比羚羊更为突出，围猎的人群表现得更加生动，并使用优美的线条和更加丰富的装饰。大都用四方形和六角形组成的螺旋状的图形纹样，来充填动物的形体轮廓的内部，狩猎活动中所出现的武器是箭和矛，它们的头上都安装着细石器。

戴着面具的人物、棍棒状的弓箭手和女性形象都在这个时期有所表现。人物披着兽皮，再一次证实狩猎伪装的存在，至于有着长角的牛科动物我们称之为“野牛”，这个物种在印度已经灭绝，只有它们的化石曾被发现过。

还有一些不能划归以上三期的作品，可以称之为过渡时期的作品。发现在加拉(Jaora)最有趣的构图，岩画顶部有一条波浪形的线条表示水波，下面则是一些游鱼，还有水生植物——可能是芦苇或水莲。在下面长方形的另一边，则浮游着一排水鸟，空中有五只飞鸟正向水面降落。有的学者认为飞鸟表示天空。各个图形表示出大地不同的面貌，从那里生长出人物和动物。

印度这种在人物或动物躯体内填充图案的岩画，与澳大利亚X光风格的作品非常相似，但年代可能是比较早的，我们发现它们被上面过渡时期作品覆盖着，人们把这种风格的作品归之于中石器时代。

意义　这些优美而复杂的图案，过去许多学者认为是装饰岩厦。现在的研究不仅仅只是装饰的原因，这些图样是隐喻着萨满的那些恍惚的或幻想的经验，或者是萨满创造的一种符号。

总之，这些复杂图案的岩画是早期的作品，所以它们常常是

制作在从未作过画的崖面上。同时我们在细石器石核和鸵鸟蛋壳上发现类似的图样的刻纹。那些有刻纹的鸵鸟蛋壳，曾被断代为旧石器时代晚期，所以我们也有理由推断这些复杂的图案，是从小件物品的装饰纹样发展到岩厦上去的。这些复杂的图样是印度岩画所独有的，它不仅有艺术上的意义，同时也反映伪装的力量和目的。作为一个风格的整体，我们现在把它归之于中石器时代。但我们期待着人类学、民族学和考古学的进一步研究，可望揭开它神话的和宗教的神秘面纱，能得出一个更明确的年代来。

第四章　新石器时代的艺术

经过中石器时代这一过渡阶段后,欧亚大陆各地先后进入了新石器时代以至铜石并用时代。随着天气变暖,欧亚大陆出现复杂的生活环境,人们在适应各地自然条件和发展生产的过程中,他们的文化发展也开始走上不同的道路。因此,与旧石器时代和中石器时代相比,新石器时代文化要复杂得多。在人类步入文明社会之前,新石器时代的特征是农业、畜牧业的产生,和磨制石器、陶器、纺织的出现。

早期的新石器时代文化,以伊朗、伊拉克、小亚细亚、叙利亚和巴勒斯坦一带的所谓"肥沃的半月形地带"为代表。公元前9000－前7000年的前陶文化,开始栽培小麦、大麦,饲养狗、绵羊和山羊,但采集、渔猎仍占较大的比重,并已形成半稳定性的小规模聚落。使用镶嵌细石器的镰刀、半磨制的石斧、琢制的石容器,但还没有出现陶器。到了公元前7000－前6000年,农业、畜牧业已经确立,成为主要的经济来源,磨制石斧普遍使用,开始制作深钵形的圆底陶器。公元前6000－前5000年,发明了彩陶和纺织技术,人形陶偶增加,作为家畜的牛也开始出现。公元前5000－前4500年,已形成大的聚落,以制作精美的彩陶和营建神庙为其特征,社会分工显著,阶级分化也开始萌芽了。

但是,世界各地区的发展规律不尽一致,像前陶文化,中国目前尚属缺环。以华北为中心,公元前6000－前5000年的磁山、裴李岗文化和大地湾文化,已形成一定规模的聚落和成片的氏族墓地,并已种植粟、黍一类耐旱作物。磨光石器发达,细石

器仍有残余。以三足钵为代表的陶器,具有一定的原始性,其纹饰有素面、绳纹、蓖纹,甚至到了晚期还出现个别纹样简单的彩陶。公元前5000-前3000年仰韶文化时期,农业、畜牧有了更稳步地发展,农作物依然是粟、黍两种。其后的龙山文化时期家畜的数量增多了,出现了羊、牛、马等品种,制陶工艺空前发达,不仅使用轮制,还出现胎壁薄达2毫米的蛋壳陶。此时社会分工明显,阶级分化开始萌芽,已处在文明的前夜了。至于长江流域及华南的农业活动与华北显然不同,如公元前5000年的河姆渡文化即以种植水稻为主,后来南方的一系列文化都承袭了这个农业传统。

在新石器时代,世界范围内有不同的中心,因此,不能认为新石器时代文化及农牧业的起源都源于西亚。那些不适于农耕畜牧的地区,或距先进文化中心较远的地带,往往以采集渔猎为主:例如欧亚北方地区的蓖纹陶文化以及日本的绳纹时代等。至于非洲内陆和东南亚的印度尼西亚等地,以栽薯芋为主的新石器时代文化却没有发展成为真正的农业经济,而是处于停滞阶段。美洲大陆在西班牙人到达以前,除了残存的旧石器时代文化和中美的个别金属文化以外,都属于新石器文化的时代,像高度发展的马雅文明,仍属于新石器时代文化范畴。新大陆的诸文化群,有以玉蜀黍为主要作物的农耕文化,和仍处于渔猎经济的、停滞的新石器时代文化,甚至有的属于已出现磨制石器,但不见陶器的先陶文化。

新石器时代的陶器,以及其他艺术品往往与信仰礼仪相关。制作地母神作为崇拜的偶像;建造巨石纪念物,是体现宗教的理念,或为了对祖先的怀念。陶器是新石器时代的主要艺术品,它既是祭祀用品,又是生活必需的实用品。因此陶器几乎遍存于各大洲,从中东经过北非跨越地中海到达欧洲和不列颠群岛。陶器通常是朴素的,用简单的装饰纹样,或刻或画在陶器的表面

上。由于人们生活的地域差异，和所处的自然环境的区别，根据不同的文化来源，创造出的陶器其造型与纹样又是那么丰富多采。因此陶器艺术品堪称为新石器时代艺术的代表作。同时，由于永久性的定居点的出现，使巨石艺术产生也成为可能。

综观新石器时代各地艺术的诸般现象，可以发现许多共同特征，而装饰艺术和制陶工艺是其中最突出的特征。例如几乎随处都可以见到日常生活用品上施加的装饰，其中最多见的是各种形制陶器上的装饰。这些装饰大多是几何形图案和极其概括的动植物形象。装饰的发展反映着人类的抽象、综合能力的发展和对形式美的追求。人们学会运用圆、直线、曲线、之字形等线条，发挥了关于对称、节奏、均衡、齐整等形式的美感。显然，这类装饰图案首先得益于自然界中各种形状和纹路的直接启示，再通过思维的抽象过程和综合能力而产生的。但新石器时代器皿上的装饰，各地又都有着自己的独特面貌。

本章除着重论述新石器时代的陶器外，还论述了雕塑与巨石艺术；至于绘画，新石器时代的绘画许多也表现在陶器的装饰上，这就在陶器里一起谈了。

第一节　外国陶器

新石器时代，陶器的广泛制造和磨光石器的普遍使用，是生产力发展的重要标志。

从 19 世纪中叶起，两河流域进行大规模考古发掘。考古学上的成就，使两河流域南部的远古历史可以追溯到公元前第五世纪。苏美尔人开始知道原始的农业，当时的陶器都为手制，颜色均为单一的黑色或棕色，饰以朴素的几何图形。后来随着经济文化的发展，陶器绝大部分已用陶轮制作，并经过很好的

烧制。

陶器的出现在人类的文明史上具有不容忽视的重要意义。美国民族学家摩尔根曾把陶器的发明和使用，作为人类由蒙昧状态走向文明社会的一个标志。(摩尔根《古代社会》第一章，商务印书馆 1987)因为它是人类按照自己的设想创造物品的重大成果，同时，它的出现也标志着农耕时代的到来。对艺术而言，它为装饰艺术的发展提供了条件。

在艺术领域，这时艺术沿着装饰的道路发展着，而且装饰的类型极其繁多，人们企图把围绕着他们的，从陶器乃至十分简单的日用器物都装饰起来，装饰的手法从最简单的涡形、篦形，或几何形体，直到极为复杂的、表现了高度艺术性的纹样。把取材不同，着色相异，简约与富丽的诸多纹样，布置到武器上、用具上、衣服上。由于陶器的产生是新石器时代的标志，因而陶器上的图案装饰也就成为新石器时代的艺术特点。

一 陶器的烧制

有这样的一种说法，我们远古时代的祖先为了安放、搬运和储存采集到的果品，以及猎获的鸟兽，开始创造了用树枝和藤蔓编制而成的筐兜之类的容器。不久，在偶然的机会里，筐兜在湿地里沾嵌上的烂泥给风吹日晒干结了，这个容器有了可以防淋，又可防漏的效用；一场森林大火过后，他们发现原先居住的洞窟内，储藏的果品、兽肉都已烤炙成渣灰骨炭，而唯有那些满涂干泥的容器却变得意外地坚硬结实，这就是最早的陶器。后来祖先们逐步总结，掌握了烧制陶器的技能。就在烧制过程中，由于坯土里所含矿盐成分的不同，以及焙烧温度的差异，烧成的陶器呈现出红、橙、灰、黑等不同的色泽；在陶坯上有意无意地涂绘一些花纹，烧制的陶器就增添了彩饰。于是人类文化史上的一颗

明珠——彩陶诞生了。

一般说来,陶器是跟着农业经济的发展而来的工艺美术。谷物的准备与储藏,可能引出防热和储水的容器。大规模地制作陶器,只有新石器时代才出现,在新石器时代的遗址中,一般都散布着陶器的碎片。

陶器的制作,要用已淘出杂质的粘土做成泥陶坯,然后用火烧制。如用高温烧制,则事先要渗入适量的砂子,以防爆裂。制坯方法有:在编制的容器外表上涂泥、捏制、盘筑泥条等,后来还发展为轮制;坯胎的表面加工,分压磨、涂陶衣、彩绘、压印、堆贴、刻画等。先后出现的种类有:灰陶、红陶、彩陶、黑陶、印纹陶、白陶等。

制陶的精义,就在于它能把一块粘土做成自己所想象的任意形式,然后用火烧(即加热到摄氏六百度以上),从水解的矽酸铝(粘土)中,以热力排除若干水分子,使所制成的陶器变硬。这或许就是人类对于化学变化最早有意识的利用。

在火烧过程中,不仅粘土本身的硬度变了,同时它的颜色也改变了。颜色的变化,一部分决定于原料的化学成分的不纯;另一部分,则决定于火烧的程度。大多数的粘土都含有氧化铁,当器物还是热的时候,如果让空气自由接触它,这容器就会微带红色,因为铁会被氧化而变成红色的三氧化二铁。但火燃烧的时候,器物被周围炽热的木炭充分燃烧所放出的气铁所包围,则铁盐会还原,器物就变成灰色了,因为四氧化三铁是黑色的。如果粘土里有游离的碳,也可以产生出一个深黑色的器物来。总之,人们学会了控制这些变化,并充分利用这些变化来增加器物的美观。

举例说,为要制出一件很好的器皿,必须选定一种含氧化铁很多的粘土,在表面薄薄地涂上一层粘土水,甚至还可以将这特地准备好的粘土水,用刷子绘出一些花纹来。画陶坯并不是一

件简单的技术，那位艺术家需要预先设计和推算出出窑后的色彩效果，因为一经火烧，色彩和原先的就大不相同了。

除了色彩之外还有造型。陶工的技艺，即使在最粗浅的和最普通的形式中，已经就够复杂的了。更何况那团粘土，有百分之百的可塑性，人们可随心所欲地塑造它，可以充分发挥艺术家的创作才能，可以任意塑造器皿的形状。但是，陶工们的创造自由也并不是无边无际的，幻想也不可能不受到生活的局限，陶器的最初制作，总是模仿自然物象和其他器皿，并且所绘制的纹样，也总是与自然有着一定的联系，这我们在下面讨论陶器纹样时还要谈到。

二　西亚的陶器

最初进入农业生产的是西亚各地，所以制陶术也首先为西亚古代诸民族所获得。1995 年笔者曾在巴黎罗浮宫看到许多西亚的彩陶，那朴素大方的造型，奇特多变的构思，曾使人心醉。

西亚的幼发拉底河和底格里斯河流域，是古代文明的摇篮之一。古代两河流域地区约相当于现在的伊拉克共和国，希腊文为美索布达美亚，意思就是两河之间的地方。在两河流域文化的直接祖先欧贝德文化前期（苏哈那文化）的遗址中，发现了露营的痕迹和一些手捏的陶器，烧制得很坚硬，而且擦磨光亮，证明是公元前 6500 年左右的东西。

此后，在两河流域的伊朗、叙利亚、伊拉克，各地的陶器有进一步的发展，已使用陶轮，型制多样，表面磨光，图案线条简洁粗壮，把动物形象极度样式化是它的特色。它们主要以风格粗犷的动物图案和几何纹样为装饰，有奔驰的羊和猎狗，有奇特的水鸟和鱼类，这些小动物都被大胆地演变成抽象的几何形体的图案，融化在圆形和方形、水平线和垂直线的相互搭配的节奏韵律

中。制作之精，陶绘之美，达到西亚陶器的最高峰。

前苏美尔陶器

因为历史记录的稀少，现代人对苏美人文化的了解很慢。1877年，法国领事厄涅斯特·德·沙日克（Ernest de Sarzcc）在苏美人遗址德罗（Tello），展开一个大规模的、系统的考古调查。接着其他人跟进，美国人到尼布（Noppur），德国人到乌罗克（U-ruk），英国人到基什（Kish）与吾珥（Ur）。然而，这只不过是长达二万五千九百公里区域中的、许多苏美人城市与村庄的一小部分而已。因此，我们现在对这些人的了解仍属于断简残篇，不够完整。

据我们目前所知，苏美人是美索不达米亚最古老的居民之一。约公元前6000－前3500年，在美索不达米亚北方就有定居的社区，那里雨水充沛，适宜种植。最初的绘画出现在陶器的装饰上，只是一小块一小块的斑彩，没有完整的形象。

两种北方文化的陶器，后来达到精美的地步。第一种，莎曼拉陶器（Samarra pottery），在盆心画上回旋的形象。第二种，哈拉夫陶器（Halaf pottery），把简化的主题，像牛头，发展为繁复的彩纹装饰。两种风格互相影响，出现许多雷同之处。某些哈拉夫设计中的象征符号转变为苏美人早期的象形文字。

到了公元前5000年代的晚期，美索不达米亚南方居民发展迅速，轮到他们来推动艺术的发展了。陶瓶的装饰由全部的描绘，变成随意的敷涂，后来又演变为单色素面的形式。（《大英视觉艺术百科全书》中文版第一卷4古代近东艺术，1994）

公元前4000年代初到前3000年代，这一阶段是和阶级社会的诞生密切相关的。这一时期又分为欧贝克文化期、乌鲁克文化期和杰姆代特奈斯尔文化期。

欧贝克文化时期，苏美尔人开始知道原始农业，当时的陶器均为手制，颜色是单纯的黑色和棕色，少数为浅红色。比较晚出的彩陶呈淡黄色或浅褐色，并经过很好的焙烧。考古学家发现了当时还有用黄绿色的细泥制作、并绘有花纹的陶器，装饰有红黑两色的编织纹、网纹、带纹等混合的复杂纹样。动物纹样有狩猎时代的野兽，也有家禽。以后野兽终于减少，直到消失，代之而起的装饰是植物图案，这应该被看作是农业经济在艺术上最早的反映。

乌鲁克文化期出现了新型的陶器，即轮制陶器，用红土制成，装饰风格比上一时期要朴素得多，使用浅地阴刻纹样。这一时期的陶器都装上了柄和挺长的嘴。后来在伊朗的苏萨也出土过类似的陶器。

印章是这一时期新出现的事物，起初，印章是用作护身符或符咒的，后来成为财产的标记，最后导致象形文字的发明。

杰姆代特奈斯尔文化时期，出现了艺术上的繁荣。在宝石雕刻方面即刻石术(印章与护身符)特别发达，能在宝石上作袖珍浮雕，场面构图不拘绳墨，运用风景穿插其间。尤其是能生动真实地描绘人物，这不仅在此时此地是罕见的，就是对整个西亚美术来说，也是十分可贵的。所有这一切，也为美术创作的提高奠定了坚实的基础。

在这一时期出现的浮雕，虽还十分稚拙，形体也较为拘谨呆板，但已孕育着后来的那些美术法则。诸如：画人物身躯是正面的，而头和脚却是侧面，人的眼睛不论是从正面看或侧面看都是一个样子。后来更加进一步，对举手的高度也规定了一定的程式等等。

杰姆代特奈斯尔文化时期，已经出现多人物的构图。乌鲁克出土的雪花石膏坛子可以作为出色的范例。在这一坛子上雕琢出来的场面构图，足以证明在坛子的半腰上进行构图性的装

饰，已开始萌芽。这是古代苏美尔的浮雕构图的原则，经过了一个世纪，它在西亚各国的美术中得到了反映。

杰姆代特奈斯尔文化期的陶器，以运用色彩的百花齐放而引人入胜。多彩的装饰，出现在陶器上，也出现在纪念性的雕塑里，同时装饰镶嵌画和壁画也都以多彩为特点。

前波斯陶器

伊朗的前波斯陶器，最初使用几何图案，到公元前 4000 年，开始用野牛、鸟类等纹样为装饰图案，并加以单纯化，有的与几何图案相配合，更能展示出制作者构图设计的艺术才能。尤其是以淡黄褐色或赤褐色为素地，用黑线条来勾绘图案花纹的陶器更是极富变化。出土陶器的遗迹较为著名的有南部的苏萨、提耳·伊·巴根，中部的提培西阿库、提培将，以及北部的依斯麦拉巴多，塞基沙巴德等地区（图 91）。

苏萨陶器　伊朗西南部的苏萨陶器，以其瑰丽的装饰和美妙的纹样，特别引人注目。那些锅、碗、杯、盘等器皿，都是用陶轮磨制后，装饰上花纹再经过烧制，由于火候的不同呈现出淡红色、褐色或黑色。纹样的主题，一部分为纯几何形，包括有无数条混合的波浪纹、锯齿纹和顶角相对而两边伸张如蝴蝶展翅的三角纹，甚至有十字纹和卍字纹。另一部分纹饰是模仿自然形态的动物和植物，例如，经过图案化的棕榈树，活蹦乱跳的小海龟（图 92），巨大犄角的山羊，以及把腿拉得长长的水鸟涉禽等图案，都完全程式化了。这种古朴幽雅、结构浑厚的程式化艺术，其风格既新颖，又具有惊人的装饰效果。

苏萨出土的遗物中，有一件彩陶山羊高杯形容器（图 93），容器的中央，描绘着连结两个三角形的简化山羊和画成圆形的羊角。形象既生动，而变形又是规格化的：野山羊角已简化成两道半圆形的曲线，身体也简化到附属于羊角组成的圆形图案中，

这是巧妙构思加上高超技艺创制出来的杰作。其巧妙的构图，把几何纹与动物纹组合起来，笔调流畅，与同时代其它地区的彩陶相比较，别具精练的特点。

除了这种装饰风格极强的作品外，在苏萨出土的陶器中，有时我们也还发现少数写实的画面，如一幅美丽的牡赤鹿头像所表现的那样，可以看出后期较为接近自然的影响。虽然这种复返自然主义的风格是否降低了艺术性，但却显示出苏萨艺术又一次转向对生活本源的观察。这里不再是具有夸张了的长脚的涉禽，而是生着短腿的天鹅和鹧鸪，和张着双翅的鹰。

苏萨的古代艺术家们，怎样会获得如此高超的创作灵感，并能运用形式美感极强的手法，把它们表达出来呢？显然是作者基于对大自然的观察。苏萨的史前居民，当新石器时代之初，就已经能够描绘出他们所见到的动植物的生动形态，之后经过反复描绘，不断地进行取舍、夸张、变形，使其更能适宜于陶器装饰需要，而逐渐形成这种装饰风格。对于这个演变过程，在该地曾有过一个极为悠久的艺术潜伏期。从那些好像挂衣架子似的、宽肩阔背的三角形人体，到形成整个圆环的、极度夸张的特大犄角野山羊，再如优美的水鸟的颈部更加修长和把飞禽一字排列的组合，在这些程式化或图案化的绘画之前，必定要有一个漫长的绘画形式的演变和作者审美意识的发展过程。根据以上的分析，我们可设想早在此之前，便已存在着一个惊人的远古时代的苏萨艺术了。

关于苏萨地区这种进步文化的年代最近曾被修正；现在一般公认应属于更早的年代，即公元前 6000 年 - 前 5000 年，它似乎是在公元前 3500 年左右即告终止。

依斯麦拉巴多陶器 伊朗北部的依斯麦拉巴多，原始农业约始于公元前 5000 年，后来开始生产陶器，这些彩陶是在粗糙的胎土上，复以赤褐色或淡黄色的装饰，并在其上以黑色细线条

画出类似笼网状的几何纹样,陶器多为碗、钵状,是一种粗杂的彩陶。不过,生活的变化驱使着彩陶也更加进步,例如,除了钵、碗、高杯形陶器的几何纹样外,抽象化的鸟兽纹也时有出现。

在伊朗东部的赛伊坦曾发现新石器时代后期遗址,陶器之外也兼有铜器。陶器曾使用旋轮,装饰纹样主要是几何图形:平行的波纹或锯齿形条纹及三角形顶角相交而成的蝴蝶纹。此外,有少数动物的剪影图,都具有写实的风格,特别是一些大角野羊和山羊的形象。

彩陶列鸟纹钵(图 94),德黑兰考古博物馆藏,依斯麦拉巴多出土,公元前 4000 年左右。陶钵口径为 25.1 厘米,绘满了 21 只强调足部、并围向钵心的水鸟。水鸟的脖子和长腿,拉长近乎直线,整个陶钵沉浸在几何形体的装饰美之中,造型奇特,线条奔放,似不经意,而意趣自足。

安诺彩陶 安诺遗址位于前苏联土库曼共和国的南部科佩特山北麓平原,在阿什哈巴德东南 12 公里处,与伊朗的边境毗邻。在新石器时代的文化层中发现彩陶碎片很多。一种是精巧的陶器,一种是粗陶。前一种多为碗形,底部凸起,有足,上半部向内倾斜。表面呈褐色和黄色,纹样多用黑色。另一种粗陶,或碗形,或釜形。釜形者,口边有带纹,也有直接在陶器表面描绘纹样的。有时是单色素面,有时装饰着棕色的几何花纹,一般都是用直线组成的,还有几种树枝形花纹,与苏萨陶器中所见相类似。

安诺彩陶的斜线带纹,即以平行的斜线为基础组成种种复杂的纹样。有在两个平行的斜线中间填上交叉的十字纹的;也有中间画上菱形图案的,还有与大小不同的圆点组合起来成佛珠形状的。所画的线条粗细不一,但形成的图案不外乎是平行的斜线、交叉线,或者和三角形相结合构成一个整体。

塞伊斯坦陶器 在伊朗东南塞伊斯坦(Seistan)的南部,曾

发现若干与安瑙多少有些类似的新石器时代后期的遗址。除了仍属于新石器时代类型的器皿，也兼有铜器，同时还有许多陶制容器，由于烧制的火候不同，呈现出浅黄、浅红或浅绿，以至产生红、灰或斑驳变幻的色彩。这些物件在形制上可以看出当时制造曾使用陶轮，以及各种为安诺所特有的技术程序。这些陶器与安瑙出土的相同，上面也没有把柄，与美索布达米亚和埃及的后新石器时代的容器比较之下相对滞后。装饰花纹主要是几何图形，平行的波形或锯齿形条纹，三角形顶角相交而成的“蝴蝶纹”，连接成链的菱形纹，S 形纹，在井字纹底子上散布的彼此结成树叶状的半圆形纹，也有单独用树叶纹的。此外，我们也见到少数动物的剪影图，都具有独特的写实风格，特别是一些大角野山羊和山羊的形象。

三　埃及陶器

在距今约两万年前，尼罗河谷两边的高地就有人类居住。当旧石器时代和中石器时代，埃及的气候较今温和湿润，水草繁茂，高地适宜于人类居住。后来气候日益干燥，河西一带成为大片沙漠。约自公元前六千年至前五千年，居民逐渐移居于尼罗河谷地经营农牧业，那时正当新石器时代。埃及是最早步入文明的古国之一，大约公元前四千年代之初，已是金石并用的时代了。

公元前约 3600 年，原始的居民已经从狩猎采集经济，发展为依赖土地为生的农业体系。从遗址里已经发现有集体使用的谷仓，可以用来储藏大麦和小麦，并且已经建立起神龛，祭祀地区性的神灵。

继之而起的史前文化，不仅发展并改良了耕种技术，同时也发展了制陶技术。当时制陶成了人们从事艺术创作的一个主要

项目。甚至早在公元前四千年，上埃及已经制作了镶黑边的陶制容器，胎面修磨得非常光滑。稍晚，制作了广口瓶和碗，上面附有白条纹和梳形纹的装饰。

在陶土的红底色上，描绘着并不复杂的白色纹样的陶器，是这些工艺品中最早的制品。随着时间的流逝，器皿的形制日益多样化。图画的典范和绘画的技术，都发生了变化。这是个制陶工艺鼎盛的时代。容器以各种不同的形式制作，多在黄色的胎底上装饰红色，并有不同的图案模式。它们的变化，从模仿当时石制容器上的螺旋纹和圆点开始，一直到样式化的风景图案，其中包括山、水、鸟类、动物等等，填满了整个陶器的表面。在陶器浅黄色的表面上，用红色颜料描绘的十分简略的图画，有时候近乎几何纹样，这些图画反映了遥远古代的慰灵仪式和农业仪式。例如，图画上经常描绘在尼罗河上航行的帆船，帆船是用树皮装饰起来的，在船上举行祭祀活动的人们之间，妇女起着主要的作用，这一情况可以追溯到母系社会妇女的领导地位。最复杂的场景是描写载有许多乐手的船只，船上还飘扬着地区神灵的旗帜。（罗塞娃《古代西亚埃及美术》，人民美术出版社 1985）

彩陶船形壶（图 95），纳卡达第二（哥尔杰）时期的器物，在褐色的器表上施绘了朴拙的赤褐色彩纹，是在进窑之前以赤铁矿溶液绘成的。那船形图案令人想起后世尼罗河上一种船首和船尾特别突起的芦苇船，船上有桨，中央则有家屋形船舱，船舱上飘扬着象征着部族的旗帜。S 形的连续图案，可能是表示飞鸟。

在尼罗河三角洲西部的麦利姆得 - 伯尼 - 萨拉姆伊一带，出土过不少手制的红色和黑色陶器，同时，在上埃及的塔沙地方也有赤褐色和黑色陶器出土。图案为平行线、三角线、直线等几何纹样所组成。到了金石并用时代，陶器有了迅速发展，在巴大里、纳卡达等地出土了有耳、尖底的各种动物形器皿，多为白色

或褐色画成的几何图案，也有一些优美的动物纹。如纳卡达出土的一件彩陶上，画着一只大船和舞蹈的女子，以及鸵鸟、黄羊等有趣的图案画就是一例。

一只彩陶动物杯，约公元前3500年，杯高25.5厘米。发掘时，在圆形或椭圆形的墓穴中，遗体周围放满陶器，大多数是以野火烧成的黑缘红褐色陶器，但也有不少是赤褐色研磨陶器。这个杯子是先涂赤铁矿的溶液，然后用石头等物研磨，使之发光，再用颜料施彩绘于其上，放进窑中烧。其装饰图案的题材大多采用想象的动物与连续三角形的图案相配合。从装饰纹样的立意看，公元前四千年代的埃及的陶画制作者已具有巧妙的装饰意识了。

埃及文明一直保持了稳定的传统，形成了独特的风格。纵使埃及艺术有对权威的崇拜，有对死者的顾恤，有对战功的颂扬，但埃及艺术的程式似乎不变。雕像有固定的姿态、装束和色彩，绘画和浮雕都苛求遵守独特的规则：头是侧向，眼睛却是正面，躯干虽是侧向，肩和胸又是正面，双足则是侧向：这种人物造型使埃及艺术独具特色。重要人物画得大，基本上取右向，仆从的人物尺寸小，姿态则随意处理。这些程式的形成，说明埃及人已有强烈的审美意识，并在创作中自觉运用。这些程式的绵延不绝，也反映了古代埃及奴隶社会的固执和保守，以及当时强大宗教力量对艺术发展的束缚作用。

四　克里特彩陶

发端于东方的农业文化，逐渐向欧洲作波浪式的传播。欧洲人虽然学会了制陶，但西欧与北欧在它们整个原始文化期间，制陶都是用手捏，泥土中时常杂以贝壳粉或其它混合物。但在南欧，彩陶艺术则已达到很高的水平。

南欧的爱琴文化，发生在公元前3000年末到前2000年末的整个时期。爱琴海意思是多岛之海，自古以来就是航海术的摇篮。它的文化有两个主要的集中点：一个是爱琴海南端的克里特岛，一个是南部希腊伯罗奔尼撒半岛上的迈锡尼城。克里特艺术最先发展，很大程度上还是迈锡尼艺术的老师，就民族关系来说则更为密切。

克里特岛在爱琴海的南端，是一个狭长多山的岛屿。早在新石器时代，人们在此繁衍生息。岛上阳光明媚，土地肥沃，地理位置又有利于航海通商的发展。约公元前3000年，克里特的船舶就在爱琴海诸岛间航行，继而扩大到周围地区，并远至地中海南岸的埃及和东岸一带，所以能更多地接触到美索不达米亚和埃及的古代文化，从而促进克里特岛文明的发展，成为欧洲文明最重要的一个代表。艺术风格早期纹样简练明快，中期比较丰富充实，晚期流入繁缛的矫揉造作。克里特岛新石器时代的陶器以磨光的表面著称，其装饰纹样是刻上去的。

克里特文化可以上溯到公元前2600年左右，它是新石器时代发展而来进入金石并用时代。大约在公元前2000年，克里特的原始公社开始解体，氏族中比较富裕的大家族不仅占有生产资料，而且拥有大量的奢侈品，私有制已有了相当程度的发展。自19世纪末以来，这个历史上的神秘之岛就吸引了不少欧洲著名考古学家，从而使克里特的古代文化重新呈现在人们眼前。四五十个珍贵的文化遗址，包括宫殿、邸宅、港口和墓穴，尤其是出土的大量的陶器、石制容器、金银制品和象牙雕刻等，标志着克里特古代文化的光辉成就。

克里特国家的社会情况和东方各国有些相似，因此艺术也是属于古代东方类型的，但又具有自己显著的特点。克里特陶器艺术与希腊陶器关系比较密切，约于公元前18世纪至前16世纪是克里特陶器最重要的发展阶段，这时克里特陶器艺术用

动植物形象组成装饰图案，非常灵巧秀丽。最初，图案化风格占主要地位，例如卡玛瑞斯陶瓶，就是用图案花纹组成非常美丽的陶器；后来风格日趋自由化，艺术家以惊人的手法把动植物布置在器壁上，甚至像乌龟这样的海洋生物，也被画到陶罐上，显得格外别致。在珊瑚和海藻的背景上可能会发现海星鱼、海豚、海栗子等。在这些无数的陶器碎片上，可以明确地看到这些陶器的花纹和以前所知道的一切旧样式截然不同，以海洋生物为主题，或者海藻在水中的摇动形式，或者是乌贼鱼、章鱼之类伸足的情景，还有贝类以及其他水中动物，为我们展现出前所未有绘画新题材。著名的章鱼壶，章鱼的触角伸展，均衡有致地布满瓶子，可谓独具匠心。这种海洋生物的图案是克里特岛艺术的特色(图 96)。

克里特彩陶有两种代表样式：即维尼西亚式和卡曼莱斯式。

维西尼亚位于克里特岛的东岸港口地区，与小亚细亚隔海相望，是克里特的制陶盛地。维西尼亚式早期彩陶制作方法独特，是在作好的陶坯上用一种涂料(不是釉药)，不规则地随意涂上，烧成后涂料部分产生窑变，效果往往是从褪色逐渐过渡到黄或淡黄，并带有深褐色的边缘，被称作“斑纹彩陶”。那种变化不定的色彩和纹样效果稚拙朴素，趣味天成。

维西尼亚式鸟嘴壶(公元前 2500—前 2000 年)，这是克里特岛彩陶艺术的早期作品(图 97)。维西尼亚陶器盛行于与小亚细亚的隔海相望的东岸港口地区(维西尼亚地区)，因此统称此种作品为“维西尼亚式”。装饰纹样最有代表性的是暗底明纹，即在深色底子上以白、红色纹样进行装饰，其装饰纹样较为写实，往往与受沿海动植物形体变化所引起的联想有关。

维西尼亚后期彩陶也大都采用暗底明纹的装饰手法。常见的有菱形、山形和三角形等直线纹，也有涡纹、半圆连结纹和波

状纹等曲线纹，甚至还出现贝壳纹、鱼纹、叶纹和椰子纹等各种写实的动植物纹样。在器物的颈部常常饰以几根平行的白线，这种纹样为克里特彩陶的重要装饰手法。另外，维西尼亚彩陶的器形种类也大有增加，除了传统的长嘴壶外，还有敞口钵、高脚杯、钟形器和各种样式的把手杯等。大多数陶器的底部都有绳勒的痕迹，说明陶轮的使用已相当广泛。

在克里特岛中部的克诺索斯和佛斯托斯的宫殿里聚集着大批制陶的能工巧匠，他们制作的彩陶常被称作是"卡曼莱斯式"，因为最初的发掘地是在卡曼莱斯洞穴，该洞窟是原始的礼拜场所，所以这里的彩陶大多为奉献品。

卡曼莱斯式彩陶的种类较多，器形丰富。最常见的有高杯、水罐、嘴壶和各种样式的钵，尤其是带有扁平把手的"卡曼莱斯杯"，器形洗练，制作精致，似乎已受到当时刚刚兴起的金属器的影响。卡曼莱斯式彩陶装饰纹样也极为丰富，有并列的新月纹、连续的拱形纹，以及涡纹、波状纹、球形纹等等，其中某些纹样可能受到维西尼亚式的影响，但植物纹样的运用则体现了鲜明的地方特色，常见的有刺纹、水莲纹、百合纹、向日葵纹和橄榄纹等。在植物纹样处理上带有图案化的倾向，与沿海地区的自然主义描绘手法略有不同。纹样色彩以红、白、淡黄为主，显得富丽而典雅。

卡曼莱斯式豪华大作(公元前 1900—前 1700 年)，这种型制的王室陶器的代名词，是礼拜堂中的奉献品。有件豪华大作的"混酒器"，上缘部分底座是模仿角砾岩的棘纹装饰，器身饰以格子纹，并饰以七朵陶制小花，手法极为特殊。另一件植物纹样式鸟嘴壶(约公元前 1600—前 1400 年)，克里特岛中部佛斯托斯出土。海生动物纹样式"镫壶"，大都出土于沿海地区东部海岸的巴拉卡斯托罗。沿海的器物装饰的鱼纹大都为章鱼和墨鱼，内陆则多淡水鱼形。植物纹也因地域分布有所区别。

五 希腊的陶绘

希腊的美术考古，是从19世纪上半叶对意大利埃特鲁斯坎墓地的发掘开始的，当时在意大利发现大量希腊彩陶，成为研究希腊彩陶的基础。此后，陶器在考古学上长久地占有极为重要的位置，竟有人嘲笑考古学为“破瓶学”。那么，看来是无关紧要的工艺品，为什么竟显示出这样重要的价值呢？原来希腊陶器从新石器时代开始，一直延续至青铜器时代，以至铁器时代，这种工艺品源流相承，趣味绵长。当雕刻艺术还处于幼稚古拙的阶段时，陶器已有相当高的成就了。一直到公元前5世纪的古典时期，它都与其它造型艺术分享着崇高的荣誉。陶器成为希腊艺术史上一颗耀眼的明珠。

希腊人大约在公元前2000年才登上历史舞台。进入希腊本土的希腊人，便开发以迈锡尼为定居中心，吸收了土著文化，更与在公元前16世纪就已达到顶点的克里特岛文化相接，从而急剧地发展成为自己的新文化。

希腊和爱琴海地区的新石器时代，陶器都是手制的，其中最好的是曾经过高度打磨的一种。当时陶器的生产中心是在希腊中部的塞萨利亚和爱琴海的克里特岛。克里特陶器已如上述；塞萨利亚陶器，大多用红色颜料的单色画法，偶而也有简单的彩绘装饰，喜用由直线构成的几何纹样。

从新石器时代到金石并用时代，原始公社开始逐渐解体，这时陶器受到金属新工艺的影响。以两个器物为例：船形调味壶和高嘴大壶，它们都有着金属器物的原型。陶器表面用粘土溶液涂上深颜色。此种彩绘形式，后来被雅典人大大地改进了，作为希腊和爱琴海地区陶器装饰的手段，一直保留到拜占庭时代。

在迈锡尼文化后期，新的希腊移民(多利安人)南下，导致了

远古文明的全部毁灭。在公元前 11 世纪的出土物中，我们可以看到曾一度回到一片荒芜的希腊。因此，希腊艺术就和希腊社会一样，是重新在废墟上独自发展起来的。就这一意义上说，克里特－迈锡尼艺术只能算是希腊艺术的一段前奏曲。

原始几何风格时期　紧接着迈锡尼文化被破坏之后，这时期的陶器，克里特－迈锡尼时代的那种形制多样、体积宏大、装饰精美的陶器完全消失了。代替它的是一种微小、平常、形制简单、装饰粗陋的陶器。陶器壁面上的装饰图案只是一列一列的横带，横带中间画以各种反复变换的简单的线形图案：圆圈、点、破折线等等，色彩也都是单一的赭黄色。

这些陶器被证明为希腊最古的陶器。它的装饰要素全然是由直线锯齿纹、十字纹、圆形、涡纹、简单的雷纹，以及其它由编织物、毛绳纹样等原始技术所形成的。而这些纹样，在组合上，完全自成系统，通常多以带状装饰在表面上。

这种被称为原始几何风格的陶器，虽然型制古拙，但在技术上却具有先进的技法，例如采用陶轮和涂抹光滑的漆性颜料等等。因为它在一定程度上掌握了克里特－迈锡尼时期留传下来的高度制陶技艺。

原始几何形风格陶器标志着希腊历史经历着一个新的起点，它意味着一般氏族成员简朴的生活风度。原始几何形风格陶器具有一种装饰和型制之间的和谐美，它成为日后一切希腊陶绘艺术的一个基本准则。

几何形风格时期　到公元前 10 世纪，原始几何形风格的陶器便为几何形风格的陶器所代替了。由于社会经济的发展，在公元前 10 世纪时，希腊地区已形成了几个陶器生产的中心，它们的产品虽然都是同一风格，但在细部处理方面却各有特色。最重要的几何形风格陶器生产中心是雅典的阿提卡地区，几何形风格在此达到了最高的境地。

所谓几何形风格，就是用几何图形构成一种装饰图案。几何形包括垂直和折断的线、点、三角形、菱形、宝石形、正方形、锥形、十字形、回纹形、中心圆圈等等。用这些几何图形组成的瓶画，一般用横带分割，各横带上的图案是不同的，划分各横带的边缘的图案也是有区别的。最初，横带中的图案是连续的简单的几何形，其后又在横带上分成一个个方格子，在方格子中画上独立的题材，例如玫瑰花形图案、禽鸟及其它动物图形，最后出现了人物的形象。

在希腊本土，爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸，都有这种几何形风格的陶瓶出土，其中以雅典狄比隆附近发现的最有代表意义。这种陶瓶形式多样，有两耳细颈瓶、两耳张口高瓶，扁圆形瓶等，最大的有等人高，具有敬神和随葬的用途，纹样为单一的褐色，但在烧制过程中，也产生接近黑和红的色调。平行线、波浪线、交叉线、三角形等几何纹样，有节奏地分层次地布满整个瓶身的主要部位，彼此互应，统一而又富于变化。这种气势宏大的型制，除了装饰之外或许还含有某些宗教的或原始哲学的意味，在当时的条件下，出现如此巨大的彩绘瓶，实际上成为表达思想感情的“纪念碑式的艺术”。

狄比隆的大陶瓶，与人等高，是宏伟墓葬的华贵礼品。在陶瓶的颈、腹部和足部都装饰着横线带，在颈部和器物的把手之间的横带往往是很宽大的，人物形象便画在其中。图画大多为表现殡仪的情景，中央部位有载着死者的殡车，两旁画着死者的亲属和子女，他们都举手仰望表示哀悼。有的陶瓶上还画有战车、战舰、海战以及跳舞的场面。这些陶瓶从整个布局到人物刻划，具有朴质的纯情的美感。人像是剪影式的，极为简练；双足画得很大而侧向；身躯和腹部表现为一个倒立的三角形，双手纤细似两条带子，颈脖是一根线，头部画个圆圈，突出的鼻子成为面部五官的唯一代表。这种人像的处理，显然没有摆脱几何图形风

格的束缚，但是却很注意人物的动势和特征，这点是非常值得重视的，它孕育了希腊艺术家日后冲出几何形抽象风格的局限，走向写实的道路（图 98，99，100）。

希腊陶器后来的确又有更大的发展，达到很高的艺术水平，它的繁盛期是在公元前 6 世纪一前 5 世纪，主要的有“黑绘”和“红绘”两种风格，内容多为描写希腊神话故事。但是，此时希腊早已进入奴隶社会，已经跨出原始艺术的门槛了。

黑绘陶 笔者第一次接触到希腊陶瓶，是在 1982 年参观意大利罗马的朱利亚博物馆的时候。这里收藏着大量的从埃特鲁斯坎人墓葬里出土的陶瓶，这些希腊的瓶子运到意大利，最后埋葬在埃特鲁斯坎的坟墓里。当时笔者感到震惊，这不仅是由于那种柔和的造型，和精美的彩绘，而是它那强烈的艺术魅力，饱含着感情的艺术整体，完整和谐而又天趣盎然。其中印象最为深刻的，是那些陶瓶上的装饰绘画，那种屈铁盘丝的线描，动摇了笔者认为线描是中国画特点的信念。从那以后，笔者又在欧洲各国的一些博物馆里看到许多希腊陶瓶，黑绘陶和红绘陶的装饰绘画仍然是笔者注意的中心。

希腊在公元前 6 世纪进入了瓶画艺术的重要发展时期，其中心是雅典周围的阿提卡地区。这时首先出现是所谓黑绘陶，它是在陶土的坯件上用黑色漆釉画出图像，再用线刻出轮廓和细部；烧成后，器物为红赭色地，衬托出乌黑的人物等形象，取得深厚凝重而又光彩夺目的艺术效果。在意大利埃特鲁斯坎古墓中发现的弗朗索瓦陶罐（现藏于佛罗伦萨）是一件较早的珍品，约制于公元前 570 年，高 66 厘米，瓶上附有制作者艾尔戈蒂莫斯和绘画者克利蒂亚斯的署名。人物造型古拙，又具有节奏感，并与整个器形取得很好的协调，意味着陶瓶艺术成熟期的到来。

画家们创造了侧面影像的造型技术，人形图案用特殊的黑釉描画，其细微部分则用细线刻画出来。黑绘陶的杰出艺术家

是雅典的艾克赛基亚斯,他的活动年代为公元前6世纪的中后期,作品既富有生动的情趣,又有优美的诗意。他的一件著名作品《阿喀琉斯和埃阿斯玩骰子》陶瓶,虽然是用单纯的黑色画成,却给人以丰富的色彩感。艾克赛基亚斯另一个著名作品是画在一个陶盘底部的《狄俄尼索斯在舟中》,圆形的构图安排得巧妙幽默,又具有诗意,显示了艾克赛基亚斯的艺术风格。此外,如阿马西斯、普克夏斯也都留下了一些署名作品,均为黑绘陶的知名画家。

笔者在梵蒂冈的埃特鲁斯坎博物馆中,看到过一个名叫《阿特拉斯和普罗米修斯》的黑绘陶盘,描绘的是希腊神话中普罗米修斯和阿特拉斯两兄弟的故事。图中左边画的是阿特拉斯因反抗主神宙斯,被罚在世界极西处顶住天;右边画普罗米修斯因从天上窃火种给人类触怒宙斯,被锁在高加索山上,每天派神鹰来啄食他的肝脏,他宁受折磨,决不屈服,最后终被解救出来。这故事是震撼人心的;从绘画艺术上看,色彩强烈而又庄严,构图对称而又有变化,它无声地给人以启迪,似乎在净化着人们的心境(图101)。

红绘陶 公元前6世纪末,出现了一种用新的画法绘制的陶瓶,它与黑绘陶相反,是在坯件上用黑色线条画出轮廓和细部,再把图像以外的底子涂上黑色,而人物等形象烧制后成红赭色。这种方法能更自由地描绘图像,真实感也更强,因而风行于整个公元前5世纪。

红绘陶在雅典出现大约是公元前530年左右,其人物形象带有红色,衬托在黑色背景上。公元前5世纪初,最精美的陶器是酒碗,一种形似浅碗的高柄酒杯,碗周平面均为彩绘。随着希波之战击败波斯,雅典政治出现鼎盛时期,陶器也表现出一致性;这时出现一些新型陶杯,例如带耳酒杯、弧柄油瓶、双耳罐等。一件公元前430年彩绘的弧柄香瓶,描绘着一位雅典少女

正在梳妆，身后放置着另一种香水罐。

作红绘陶较早的是安多基德斯画家（可能是一家作坊画师的名称），活动于公元前6世纪末，是黑绘陶向红绘陶过渡的知名作者。安多基德斯有时把两种画法并用在一个器物上，如《就餐的赫拉克勒斯》陶瓶，两面各有一幅画面，画的都是赫拉克勒斯懒散地躺在床上，侍者给他端来食物，两面的构图大致相同，而一面是用黑绘法，另一面是用红绘法。他的另一件作品《赫拉克勒斯与阿婆罗争夺神鼎》陶瓶，则全用红绘法画成，表现两人争夺一只三足神鼎，彼此互不相让的夸张动作与前一作品的悠闲气氛恰成对照。

欧夫罗尼奥斯是公元前6世纪末——前5世纪初的重要红绘陶画家，他的作品以笔致细腻、情调优雅为特色，并且已经注意到人体解剖的模式。纽约大都会博物馆在1972年，从意大利埃特鲁斯坎人的坟墓里发掘出一个陶瓶，根据陶瓶上的题字为欧夫罗尼奥斯所作。瓶子正面画的是荷马《伊利亚得》中的一段插曲：死者萨皮顿被长着翅膀的武士“睡眠”和“死亡”从战场上抬走，在他们旁边的则是灵魂的守护者赫米兹。作品以同情的态度看待对手的苦难，这对希腊的艺术家和诗人来说，并非不寻常的事——事实上，他们似乎还特别强调这一点（图102）。

欧夫罗尼奥斯的对手是欧西米德斯，画风相近而线条较重装饰意味。这一时期的另一画家都里斯以抒情风味见长，如他所作的《厄俄斯扶持门农的尸体》陶盘，表现了黎明女神厄俄斯扶起战死的儿子们之时的哀伤之情。

到公元前4世纪末，雅典瓶绘已不再是一种重要艺术形式。希腊遗存下来的建筑和雕塑作品给人以极大的美感享受，并且提供了关于遥远时代人们生活与世界观的清新概念。绘画的历史其实更早，遗憾的是保存下来的作品几乎没有；然而大量造型精美、用绘画装饰起来的陶瓶，则为后人提供了关于希腊绘画的

概念。这种陶瓶是一种独特的艺术品，它把工艺装饰美术和绘画融为一体，那典雅别致的器形、优美的装饰纹样和多采多姿的绘画，放射出璀璨夺目的光华。黑绘陶与红绘陶时期，希腊社会早已产生阶级，这里可以看作它们是原始彩陶艺术在希腊的继续和发展。

第二节　中国彩陶

中国最早的陶器出现于何时呢？古书中说："黄帝以宁封为陶正"，黄帝任命宁封为制陶的官；又说："舜陶于水滨"，舜在水滨制陶。然而，从近几十年的考古发掘的情况看，中国目前最早的陶器，要比传说中的黄帝、尧舜时代早四、五千年。

中国最早的陶器出现于新石器时代早期。比较早的遗址，著名的有河北武安磁山、河南新郑裴李岗、甘肃秦安大地湾、浙江余姚河姆渡等几个地方。年代更早一些的，江西万年仙人洞和广西桂林甑皮岩两个新石器时代遗址，据测定距今有 8000 年至 1 万年了，其中都发现了陶器。江苏溧水回峰山神仙洞新石器时代遗址，据说发现了距今一万多年的陶片。

河南省新郑县裴李岗及河北省武安县磁山新石器时代遗址中，发现的早期陶器，其年代距今约有 8000 年。裴李岗文化陶器多为泥制或夹砂红陶，也有少量灰陶，多用泥条盘筑成型；器形以钵和双耳壶最有代表性；其纹饰有篦点纹、弧线纹、划纹、指甲纹、乳钉纹、绳纹等。磁山文化的陶器除仍用泥条盘筑法外，还出现了捏塑法，陶质以夹砂陶为主，有红、灰、褐、灰褐等色陶器，同时出现了豆、盂、支架等新器形，部分器物表面饰有绳纹、篦纹、剔刺纹、划纹、乳钉纹等。发现于甘肃秦安县大地湾文化的陶器，以灰细砂红陶为主，部分器物有外红里黑，或两面红中

间黑的现象，较为别致；其纹饰有网状交叉绳纹、锯齿纹等。

从新石器时代中、晚期的仰韶文化、马家窑文化、大汶口文化、龙山文化等遗址中看，随着原始农业的发展，先民们的定居生活进一步稳定，陶器生产也进入了繁荣昌盛的阶段。目前中国发现的新石器时代遗址已逾 6000 年，陶窑数以百计，陶器数目则难以统计。现在所知，彩陶的分布地域已经远远超出黄河中、上游，几乎各地区，包括边远省份和少数民族地区，都有古代彩陶出土，数以万计，更多的尚埋在地下，是中国正待开掘极其丰富的艺术宝藏。

中国陶器依其种类可分为彩陶、黑陶、白陶、印纹陶等。

彩陶，系利用赤铁矿粉和氧化锰为颜料，使用类似毛笔的工具，在陶坯表面上彩绘各种图案，入窑经摄氏 900－1050 度火烧后，在橙红的底色上，呈现出黑、红、白等颜色的图案。自 1921 年在河南渑池县仰韶村新石器时代遗址中发现彩陶后，甘肃、青海、陕西、宁夏、河南、河北、山西、山东、江苏、四川、湖北等省区陆续出土，它们分别属于不同的文化类型。

黑陶，在器物烧成的最后一个阶段，从窑顶徐徐加水，使木炭熄灭，产生浓烟，有意要烟沼熏黑，形成黑陶。它是继彩陶之后，中国新石器时代制陶业出现的又一个高峰。1928 年，黑陶首次发现于山东章丘县(原属历城县)龙山镇城子崖，其文化遗存考古学界称为“龙山文化”，据放射性碳素测定，其年代为公元前 2500—前 2000 年。这种典型的龙山文化，又称为山东龙山文化，是继大汶口文化以后发展起来的一种新石器时代晚期文化。其分布区域以山东和苏北两地区为主。黑陶作为山东龙山文化的一个重要特征，是中国新石器时代制陶工艺的又一光辉创造。

白陶，用高岭土烧制，质地洁白细腻。它起源于新石器时代，至商代因制作技术的提高，使原料淘洗更加精细，烧制的火

候的掌握也恰到好处,因而使烧制的器物愈加素净可爱。白陶的器形多为生活用品,有壶、卣、簋等。其纹饰主要吸取青铜器的装饰纹样,如兽面纹、饕餮纹、云雷纹、曲折纹等。其装饰方法有刻纹和浅浮雕两种。白陶的装饰往往遍布器物全身,构图严谨而富于变化。

印纹陶,是那种表面拍打有各种印纹图案的陶器,这类陶器主要分布在长江以南一带,特别是东南沿海省区。印纹陶器上的装饰,几何纹占有绝对的优势。

陶器为意识形态方面提供了实证。陶器内容反映是多方面的,尤其是陶器上刻画的一些符号,陕西半坡或青海乐都柳湾陶器上,都有发现;属于大汶口文化的莒县陵阳河陶缸上的文字图画,笔画规整,结构紧密,上面画圆日形,中间画半月形,下面画锯齿状山字形,虽然象画,但又具备了文字的雏形,因此有人把它解释为旦,即黎明之意。如此可知陶器也反映了不少意识形态方面的现象。但是从艺术方面看,彩陶当然是更为重要的。

一 仰韶文化的彩陶

黄河流域的彩陶主要包括仰韶、马家窑、大汶口和龙山等文化类型。仰韶文化以西安半坡和河南陕县庙底沟出土的彩陶,在装饰艺术上最具典型性。

仰韶文化因 1921 年在河南渑池县仰韶村发现而得名,年代与黄河流域母系公社繁荣时期相当,距今约五千年至七千年,它以原始农业和彩陶制作为特征。仰韶文化分布的范围很广阔,延续的时间长久,所以在不同地区,不同时期的文化面貌,既存在着共同性也有鲜明的独特性。

半坡类型 半坡类型的仰韶文化,从目前考古资料看,它分

布在陕西关中渭水、泾水的中下游和晋南地区。

半坡类型的彩陶纹饰种类很多，有源自纺织的绳纹、网纹，以及几何形花纹，还有较多的动物纹，如奔跑的鹿、跳动的蛙等等。彩绘的鹿，虽然只是简单的几笔，但把长颈、有角、短尾的特点生动地勾画出来了，有的在停步睨视，有的在行走，有的在奔跑(图 103)。其他一些是已经图案化了的动物纹样，有的似弯角羊头的正面形象，有的则似商代铜器上的饕餮花纹。还有一些爬虫类和不知名的禽兽类图案纹样。

鱼纹占最重要的地位。1985 年笔者在甘肃博物馆看到半坡类型彩陶上所绘的鱼纹，笔法大胆肯定，流畅挺拔，达到很高的艺术水平。图案中的鱼，有的静息平潜，有的腾跃而上，有的返身回泳，有的环逐戏水，表现出鱼的多种姿态，并从写实逐渐演变到写意。有的鱼是双头一身，有的又是双身一头。尤其独特的是鱼和人面相结合、鱼与鸟头相结合的奇异的纹样。

人面形纹样，是半坡型彩绘艺术的创造。人面有圆形和椭圆形两种。眼睛只是用两条横线表示，有的耳部向外平伸又向上翘起，弯曲成钩形，有的两侧各绘一条小鱼。特别重要的是有的人头像还绘有三角形发髻，横插着发笄，它为我们了解原始社会人们的发型与笄的使用方法，提供了可靠的资料。鱼身人面的图形，还具有作为人格化的氏族神被尊崇的意义。所以，半坡类型彩陶的鱼纹，可能具有图腾纹样的性质(图 104，105)。

植物图案在半坡也有发现，画法简单却很形象，有的从主干上伸展出枝叶，有的以叶、干、枝分别或组合形成图案花纹，有的好似取材于草本的枝叶，随风摇曳。

早期半坡等地出土的彩陶纹饰多系动、植物图案。随着时代的发展，陶器造型和纹样也在变化，与世界各民族一致，占据新石器时代陶器纹样的形象长廊的，并非动物纹样，而是抽象的几何纹，即各种曲线、直线、水纹、漩涡纹、锯齿纹等等。关于这

些几何纹的起因与来源，至今仍是世界艺术史上的谜，意见和争论很多。在这件事情上，像其他许多事情一样，民族学上的观察有助于考古学家猜破这个哑谜。现在有很多人认为，中国彩陶纹样是从写实动物形象而逐渐演变为抽象化符号化的，是由再现（模拟）到表现（抽象化），由写实到符号，由内容到形式的积淀过程。即是说，在后世看来似乎只是美观、装饰而无具体含义的几何纹样，在当时却有着非常重要的内涵。彩陶上常有的鱼、鹿、蛙、人面等等，可能就是当时的氏族图腾。把这些形象画在陶器上，是为了扩张和增强部落（氏族）的团结。原始艺术的最高社会职能是统一，这在新石器时代是以彩陶纹样为代表体现出来的。

庙底沟类型　庙底沟类型仰韶文化遗址，由于最早发现于河南省陕县庙底沟而得名。分布的范围超过了半坡类型，主要分布在黄河流域中、上游。它的中心虽然在豫、晋、陕三省，但向西直达甘肃东部，向北可达内蒙古的伊克昭盟。

陶器的制法，基本上是用泥条盘筑，也有用手捏制，只在有些器物的口部才用慢轮修整。陶器的颜色，不论是细泥陶或夹砂陶，主要都为红色，泥质灰陶较少。

纹饰的鲜明特点是，彩绘以黑彩为主，红彩较少。纹饰的母题有花瓣纹、钩叶纹、豆荚纹、垂弧纹、凸弧纹、对三角纹、网纹、羽形纹、窄带纹、平行线纹。此外还有一些动物纹饰。

动物纹样以鸟纹为主要题材，具有奔放飞动的艺术风格。一般从正面和侧面两个角度去表现飞鸟，正面鸟纹展翅飞翔，侧面鸟纹的尾巴和双翅向上翘起。晚期彩陶上的鸟纹，从写实演变成示意性的几何花纹，或如飞鸟翻回旋转，或以鸟队横空翱翔；变体的鸟纹被组合在斜方格中，以旋风般的律动，展现出富于变化的写意风格。

庙底沟类型的植物纹样主要是花瓣和花叶。苏秉琦先生

说:“仰韶文化诸特征因素中传布最广的是属于庙底沟类型的。庙底沟类型遗存的分布的中心是在华山附近。这正和传说中的华族发生及其最初形成阶段的活动和分布情况相像。所以仰韶文化的庙底沟类型可能就是形成华族核心的人们的遗存;庙底沟类型的主要特征之一的花卉图案彩陶,可能就是华族得名的由来。华山则可能是由于华族最初所居之地而得名;这种花卉图案彩陶是土生土长的,在一切原始文化中是独一无二的,华族及其文化也无疑是土生土长的。”(苏秉琦《关于仰韶文化的若干问题》,《考古学报》1965.1)华山是由于在华族居住的地域中心而称为华山,华族是因为他们崇拜花卉而得名。华字,古代的字义就是花朵的意思。但是为什么要以华(花)作为族名呢?或许是由于他们的图腾祖先是华(花),所以崇拜花卉,把花的形状画在陶器上,让他们花的祖先随时随地都可以看到自己的后代,以便施福和保护自己的后代(图106)。

二　马家窑文化的彩陶

仰韶文化以后,在甘肃、青海地区成长起来的马家窑文化,据碳素测定,距今约四、五千年,按时代先后又分为马家窑、半山、马厂三个类型。

陶器制造到马家窑时期,在造型处理上比以前有了进一步提高。不便于放置的仰韶期尖底器形,被此时的小平底型完全代替。品种也增多,常见的种类有碗、盆、钵、豆、瓶、缸、瓮、壶等等。马家窑时期这些用途不同的器物,在匠师的手下,造型上出现不同的特征,工艺处理上采取不同的手法,充分发挥了艺术的魅力,从而有力地表现出四千年前中国先民们卓越的创造才能。马家窑文化的突出特征是彩陶特别发达。“画彩的部位也比其他文化广泛得多,许多细泥陶的外壁和口沿布满花纹,不少口径

器物的里面和其他夹砂的炊器上也常画彩。纹饰繁缛多变而又具有明显的格律,表明画彩技术已达到成熟的程度。”(《中国大百科全书》考古学卷页302)

马家窑文化早期仍有不少自然型的图案,但发展到晚期,大部分趋向抽象化,变成了几何形图案。在自然型的图案中,仍以植物纹为主,动物纹只有少量尚存,已经被神化了。有些人面鱼已成为人格化了的神灵,还有些则是多种动物的混合,如无头或双足的蛙状纹、双头六足的兽纹、不对称的多足爬虫纹等等。

马家窑文化在马家窑类型之后有半山型,花纹以几何图案为主,有少量的叶纹、谷纹、荚实纹、花纹、树纹等等植物形纹样,动物纹则比较少见。这主要反映了当时的农业生活。这时期还出现一种播种状态的神灵。这种纹样从半山发展到马厂类型,早期是一人叉腿直立双手伸举作播种状,到晚期,纹样日趋抽象化,仅残留有指爪的三角折线纹,也可以说是这种纹样的发展。

马家窑类型　马家窑、半山、马厂三个类型的彩陶是一脉相承地连贯发展的。但在不同的发展阶段中,它们又各自呈现出不同的艺术风格。

马家窑类型的彩陶艺术,继承了庙底沟、石岭下类型彩陶的活泼爽朗的遗风,逐渐形成以精细见长的艺术风格。绘画线条多用柔美的弧线,用笔飞动流畅。色调单纯明快。大多使用浓亮如漆的黑彩,在细腻光洁的橙红色陶底上绘以花纹。也有以黑白两色彩绘的。白色多镶于黑色花纹的周边,在黑底上缀以白点,黑白对比响亮,格外醒目。也有黑色为底,露出的陶地本色为纹的绘制方法,别具质朴浑厚的格调。如永靖出土的彩陶壶以大面积的黑色,露出陶地的橙黄色旋纹,对比强烈,分外鲜明。

彩陶的图案布局与器形相辅相成。例如狭长的瓶、壶,图案多作横向分层和散点式的排列。大型陶器的图案分层排列,而

小型陶器往往通体描绘花纹。图案各部分的构图位置，根据器形的部位来划分，求得图案布局与器形和谐的美。马家窑彩陶的图案结构，具有旋动的特点。或来往反复，或盘旋转动，或交错勾连，变化不定。即使同一种花纹，经过不同的变体和配置组合，也能出现不同的装饰效果。如甘肃陇西出土的《旋纹双耳尖底瓶》（图 107），满绘四方连续的旋转纹，如雨落水面，涡点四溅。兰州出土的彩陶瓶，用极富动感的大旋涡纹绘满器腹，起到以一点制动全局的艺术效果。又如兰州出土的彩陶豆，将四方连续的旋涡纹置于圆形的豆里，像激浪不住地翻卷。马家窑彩陶图案层出不穷而又丰富多变，陶工们在图案设计方面是极为杰出的。

马家窑彩陶由于有深思熟虑的图案定位方法，虽然旋动多变，但组织得相当严密。有以陶器各部分的分界处或对称点来定位，也有以图案结构中横向分层或竖向分割的界线来定位。还有一种较为复杂的定位法，即在器形中心点的对称各方，再设辅助定位点，将各点连接，形成图案的主次结构线，依次展开多元的图案花纹。这种卓越的图案定位法，是陶工们在长期的艺术实践中的伟大创造。

半山类型 半山型因最初发现于甘肃和政县半山而得名。与马家窑类型相继而起的半山类型，在彩陶上又有新的发展，它以富丽绚烂的风格，闪耀出夺目的光彩。

半山期在造型上更趋于单纯、淳朴、稳定而饱满。半山期的壶、缸，形体的空间显得格外丰满圆浑。尤其是容积较大的长颈小口双耳壶。半山期的制陶匠师把适用置于首位，尽力扩展容量，因此器物的腹部庞大接近圆球形，体径通常在一尺左右，但对于颈部、口部却缩得更小，使器物的外轮廓线弧度曲线更加优美、柔和。既使用方便又造型美观，在新石器时代彩陶中突出地体现了实用与美观二者统一的客观规律性。

作为主要器形的壶、瓮的腹部，向外作最大弧度的膨胀，近似圆球体。而半山彩陶图案的立体设计是非常卓越的，无论是俯视或平视彩陶器，都能看到完整而美丽的花纹。如广河出土的彩陶瓮，器腹上画着一层比一层宽的连线垂弧纹，平视如排波连涌，俯视则能看到以口部为中心而展开的圆形图案，似水中涟漪，荡漾开去，皆成优美的画面(图 108)。

彩陶的图案，以繁密为特色，丰富的图案与饱满的造型浑然一体，使彩陶更加绚烂华丽。虽然半山彩陶的图案大多很繁密但并不使人感到沉闷。其主题花纹常饰于疏朗的几何形陶地中，又用周围大面积的繁密的花纹来衬托，运用疏密、虚实的对比，鲜明地突出了主题花纹。这种密中求疏，以实显虚的艺术手法是很出色的。

器物上的彩绘，在橙黄色陶地上黑、红两色间隔并用，呈现出热烈鲜明的色调。还经常以红色线纹和黑色锯齿状纹合镶在一起，使呆板的平行线条，变得生动精美。用笔的技巧以尖细笔和宽笔交替使用，画出各异的面、线、点；用相错、重叠、间镶等手法，复杂地组合在一起，交织成绚丽缤纷的画面。

半山晚期的彩陶愈加精丽，把主要纹样的旋涡纹的旋心扩大，内饰各种精细的花纹。这种花纹中套花纹的复杂手法，使这时的半山彩陶图案显得十分富丽，至此，中国的彩陶艺术发展到了鼎盛阶段。

马厂类型　马家窑文化后期，分布在甘肃青海地区的是马厂型，由于最初在青海民和县马厂塬发现而得名。个别地方它与半山期同时并存过，因此有些器物不仅相似，甚至难以分辨，主流是马厂晚于半山期。半山期与马厂期的彩陶虽然是继承沿用的关系，但马厂器皿造型还是有所变化，早期以双耳罐最为流行，彩陶壶较矮壮，以后逐渐变瘦，颈部加长。

纹饰的线条直曲并用，粗细兼施，有其鲜明特色。鸳鸯池等

地出土的罐、壶、杯等，网纹细如毫发，严谨规整，一丝不乱。几何形纹饰常有折线纹、圆圈纹、回纹、卍纹、网纹、波纹和三角纹等。其中以折线、圆圈、回纹和卐纹最具有代表性。其特点之一是折线的变化与组合：有单折线、双折线、三折线、多重折线、单折线交叉和双折线交叉等多种构成形式，有的在中间再填各种纹饰。特点之二，是圆圈纹的组合变化丰富多采。回纹的组织，有单线、双线和多重线等构成；有横排、斜排、上下排、颠倒排和四面对称排等多种形式，这是它的特点之三。

马厂彩陶的彩绘方法有许多新的发展。除了黑、红二色间隔并用外，还有一种以二条红线合镶一条黑线的画法，使花纹呈现浮雕的感觉。在马厂型的晚期，又出现了在陶器上施红色（或白色）陶衣或衬底上再画黑色的花纹，使色调浓厚凝重。用笔技巧也很高超，在各种几何图案中，往往要画几十根、甚至上百个平行线组成的方格线纹。平行线之间相隔距离，多不超过一厘米，每一笔都画得很准确，达到高度严密的工艺水平。

图案主要是以直线构成的，因此具有刚健庄重的特点。但通过匀细的直线纹和粗线的宽带纹的斜正、疏密、动静、虚实的对比，使直线组成的图案，并不呆板，却反而显得丰富生动。

《变形蛙纹彩陶瓮》（图 109），甘肃兰州土谷台遗址出土。变形蛙纹是马厂类型常见的母题，图案呈“W”形或“M”形，端点和折角处点缀出蛙蹼的特征，这种蛙纹是中华民族的一种古老的族徽。在民间，蛙崇拜的遗迹一直延续下来，最有代表性的，莫过于陕北民间剪纸中的“抓髻娃娃”，造型与彩陶上的蛙纹相似，研究者认为是“中华民族的保护神和繁衍之神”。

马厂晚期的彩陶，制作变得粗放，花纹趋于简化，主要花纹为三角折线纹、雷纹和回纹，而这些花纹也是经常装饰在早期的铜器上的。可能由于这时期的铜器日益增多，人们对工艺生产的兴趣，已从陶器转移到铜器上去，彩陶艺术也就逐渐走向

衰落。

马家窑文化彩陶的艺术成就　马家窑文化彩陶，进一步创造出多种多样美的形式，形成了在工艺造型上一些有长远影响的技巧和法则，特别是对于形体的体积感和轮廓线的处理，器物各部分比例和某些细部的安排，以及造型所体现的实用和审美的统一等等，开创了中国实用工艺美术创作的优良传统，一直到今天依然焕发着青春的活力。

马家窑期彩陶艺术的价值：一是造型优美；其次是装饰匠心的巧妙。甘肃永靖县出土的双耳四系彩陶瓮，它那旋转的旋涡纹极其流利生动，富有强烈的运动感，是原始彩陶艺术中一件非常出色的杰作。这件杰作的出土点，正处于汹涌澎湃的黄河上游地区，河水湍急，水流奔腾，正是这壮丽的大自然陶冶了匠师的心灵，从而创作出彩陶上的旋涡纹样，从中寄托了马家窑人对如此壮观的黄河激浪的无限热爱之情吧！

马家窑期彩陶除上述几何纹样外，还有写实风格的蛙与鸟。这些动物或是他们信仰的图腾，匠师们依据它们的特性创造出这些动物的形象来。开始时是生动而写实，形象也多样化，后来逐渐走向图案化、格式化、规范化。鸟纹经过一个时期的发展，变成大圆圈纹，形象模拟太阳，可称之为拟日纹了。早在20世纪60年代，就有人把马家窑彩陶写实的鸟纹，与有关的几何纹比较类推，现在仍旧有人继续着相同的探讨，他们的目的都在于说明鸟形象的抽象化演变过程。他们认为原始社会彩陶上的纹样是有意味的美，是以图腾符号为中心的夸张变形，用以表达原始人复杂的想象、观念和理想。

三　彩陶上的绘画

中国绘画历史悠久，从现有的考古材料看，新石器时代绘画

比较成熟的是仰韶文化时期和马家窑文化时期。在西安半坡和陕西陕县庙底沟等仰韶文化遗址中，发现大量精美的彩陶，上面绘着鱼、鹿、蛙、人面像等象形图案。这些技巧成熟、布局合理的优秀作品，进一步说明绘画在其发展的道路上已经走过一段路程了。由于当时纸张还没有发明出来，不可能在纸上作画，画在兽皮、树皮或麻布上的作品，因无法经受岁月沧桑而没有保存下来。因此新石器时代绘制在彩陶上的作品，受到人们特别的重视。

《人面鱼纹彩陶盆》 仰韶文化时期彩陶上的绘画内容，主要是人物、动物、植物。人面纹是半坡类型的一个特色。既有单纯的人面，也有人面与鱼结合的形象，这或许意味着人与鱼互相寄寓，又互相转借，形成彼此交融；也可能鱼是半坡部族的图腾，具有氏族保护神的性质。仅西安半坡遗址便发现七例人与鱼纹的组合图像(图 104)，人面的描绘不是采取写实的方法而是采取象征的手法，整个人面呈圆形，眼睛是用短粗线表现出来，而鼻子的造型像个颠倒的大头针，8 字状的嘴，并以两条鱼纹象征两只耳朵。七例人面鱼纹图像大同小异。

1972 年陕西省临潼县姜寨出土的《人面鱼纹彩陶盆》，收藏在西安市半坡博物馆。这件彩陶盆是新石器时代儿童的葬具，用细泥红陶烧制，口沿略加装饰，盆内饰有对称的两组人面鱼纹。人面呈圆形，头上有三角形装饰，耳部有向外的柳枝饰物(其它同类器物的装饰为鱼纹)，口部的外侧有双鱼，旁边还饰有图案化的鱼纹。人面造型简练而夸张，具有高度图案化的特点。

在这件作品中，人面像是绘画的主体，但鱼纹也很重要，虽然只是人物的附属物或装饰物。黄河中、上游是彩陶繁盛的地区，也是图腾艺术较为发达的地区，彩陶花纹以仿生性的自然形纹样是当时人们社会生活的反映。半坡类型彩陶上的动物图像有鱼、虫、鸟、蛙、龟和鹿等，如奔驰的鹿、爬行的龟和伫立的鸟。

其中最有代表性的是鱼纹，不仅数量多而且贯穿半坡文化的始终。有用写实的手法绘成的单体鱼或连体鱼，有的双头双体相连，有的两头无尾，呲牙裂嘴神态凶猛；并有仅用鱼尾的形象构成的图案。综观半坡彩陶上的鱼纹图案多采多姿，说明半坡人对鱼的崇拜的同时对鱼的观察细致入微，在绘画的表现手法上也已经从单纯的模仿，而发展到一定的构图意识。

在陕西关中地区的半坡类型彩陶纹饰中，还出现鱼鸟结合的形象，以及鱼、鸟、人面的复合形象。武功县游风出土的细颈彩陶壶的腹部上，绘着鱼衔鸟的图形，在夸大了的鱼头中，含着一个圆睁着眼珠的鸟头，以示鸟寓于鱼。而宝鸡北首岭出土一件彩陶壶上，用均匀的粗线画了一个衔鱼的短尾小鸟，鱼身有大片鳞甲，鱼头两侧有突出的鳍状物，尾小分叉。姜寨二期遗址第467号灰坑出土的葫芦形彩陶瓶的腹部，画着鱼、鸟和人面纹三者巧妙组合的图像。图像分上、下两组，上组的上方有三个三角形发髻，下方在呲着牙的方形鱼头中含有鸟头，并配合画有鱼纹、鱼身纹的复合纹样。看起来鱼是主体纹样，而鸟头和人面是寄寓于鱼的。此类鱼、鸟、人或鸟、鱼、人互相吞噬，难道不是氏族间的争斗、吞并、占有、合而分、分又合的历史事实的反映吗？

《鹳鱼石斧图》 在庙底沟类型的彩陶中，也可以见到纪实性的题材和写实性的画面。1978年在河南临汝阎村发现的《鹳鱼石斧图》，是画在陶缸的腹部，画高37厘米，宽44厘米，约占缸体面积的二分之一，是迄今发现的最大的陶绘(图110)。

《鹳鱼石斧图》这件大型彩陶缸亦被人称为瓮，用夹砂红陶烧制而成。是新石器时代成年人二次葬的葬具。中国新石器时代的丧葬习俗是当人死后或埋或不埋，等待皮肉消失，尸骨火化后，放入瓮内再正式埋葬。这种再次收敛称为二次葬。此缸整体呈圆筒形，上大下小，口沿下有四个对称的小小的凸起，底部有一个小圆孔。这件极为朴实的陶缸，因其外表有彩绘的《鹳鱼

石斧图》而成为名扬中外的艺术珍品。

这幅作品按内容可分为两组:一组为鹳叼鱼,一组为带柄石斧。鹳是一种捕食鱼、虾的水鸟,形体似鹤又似鹭,身体椭圆,圆眸,嘴长而直,昂首挺立,稍向后倾,嘴叼一条大鱼。大鱼向下垂直,已无力挣扎。画面右侧是一柄制作精致的石斧,石斧捆绑在一个竖立的木棒上端,木棒上有四个圆孔借用以穿绳固定石斧。木棒中部有X形符号,握柄处用尖状器刻画出绳索花纹。木棒下端略粗,是为了防止绳索脱出而专门设计的。

画面构图简练流畅,富于表现力。此画的含义有人认为是远古先民的即兴之作,有人认为是氏族崇拜的图腾,也有人认为它意喻着不同民族之间的联姻与和好,还有人认为它表现了氏族间相互征战,强者胜,弱者败,石斧即是权威的象征。在远古时代中原地区有以鹳鸟为图腾信仰的氏族。古书记载鲧族是夏族的祖先,是黄帝族的后代,它是中原地区古老的部族,也是以鹳鸟为图腾的氏族,在豫西临汝一带长期居住,从地域上看也是完全符合的。

《鹳鱼石斧图》在我国绘画史上也是一件珍品。用笔的方法,是用苍劲古拙的笔法勾勒轮廓,表现出石斧的结构和石头的质感。而表现鱼所用的笔法比较流畅圆润,轻松自然,而鹳鸟的身体部分是用白色平涂,鹳的六趾用线勾勒,作者为了表现鹳嘴的坚硬,中间的线是刻出来的,眼睛用浓墨圈点,起到画龙点睛、突出重点的作用。此画设色只是白与棕两色,单纯明快。鹳的羽毛、鱼的鳞片、石斧与木柄都用白色涂染,而鹳的眼睛,鱼的尾鳍、斧柄的轮廓是用棕色画出,那鱼尾还稍加润染。整幅作品在素描上形成黑白灰的色度对比,色调上也和谐统一。

《舞蹈图》 这是新石器时代的一幅人物画。该图绘制在彩陶盆内壁,于1973年秋,在青海大通县上孙家寨一座马家窑类型的墓葬中清理出来的,是5000年前的作品。作品表现十五个

人，分成三组，每组五人。他们头上有发辫，下有尾饰，并肩携手，翩翩起舞。舞蹈的韵律与节奏，通过手臂与衣饰的摆动巧妙地表现出来了。从彩陶盆的总体设计看，更加可以体现出原始艺术家的匠心独具。舞者环绕盆沿形成圆圈，下边画了四道平行横线代表地面，盆中盛水，则群舞又似在池边，与池中倒影相映成趣。笔者曾多次在中国历史博物馆看到这件作品，每当看到的时候，它总是吸引着笔者在它的面前驻足良久(图111)。

原始的舞蹈艺术，往往在人们集体活动和祭祀活动时表演：如在狩猎和作战出发之前，举行跳舞仪式以鼓励士气；其他宗教仪式和庆功会等，也都少不了有跳舞的内容。

《史记·夏本纪》有一段话，记载舜时庆贺夏禹治水有功的场面，说庆功会开始了，“于是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，箫韶九成，凤凰来仪，百兽率舞，百官信偕。”这个场面是非常隆重热闹的。庆功会由夔主持，先奏起音乐，将象征性的老祖宗请来，各部酋长都有礼貌地让开，然后是化妆成鸟兽的舞者。当箫韶这种音乐演奏结束之后，又是一阵舞蹈，有的模仿鸟儿飞翔，有的模仿野兽跳跃。所有部落酋长，非常羡慕这样荣誉的场面，对夏禹的功劳都是心悦诚服的。

《舞蹈图》中人物头发结成辫子，是当时的头饰。原始人在没有更多的服饰之前，头发的装饰格外受到重视，如欧洲旧石器时代母神雕像中的布拉桑布母神和维林多夫母神都是如此。至于尾饰，以狩猎为主的氏族，在舞蹈活动与祭祀活动中，把自己打扮成狩猎的对象或氏族图腾，这种例证是很多的。法国三兄弟洞窟壁画著名的“鹿角巫师”，戴着兽冠拖着尾巴。同一洞穴崖壁画中还有一个戴牛头面具的人，在边舞蹈边弹奏一张“音乐的弓”。

这幅《舞蹈图》就是在这古代称为昆仑之丘的青海高原发现的。舞者的装束，但以尾饰一则来分析，它当是化妆的兽舞，据

史书《尚书·益稷》上“击石拊石，百兽率舞”的记载，指的是当时敲打着各种石制乐器，有许多舞者都化妆成野兽，高兴地跳着集体舞。因之这陶器上的图像恰当生动地印证了上述文献资料。

这图像是写实的，又是寓意的。它是新石器时代的产儿，从而它便具有比欧洲洞窟壁画远为抽象的造型和更为神秘的含义。它并不像今天表面看来那么随意自在。它以人体舞蹈的规范化了的形式，表现了当时重要的巫术礼仪，而绝不是随便翩跹起舞而已。翩跹起舞只是巫术礼仪的活动的形式。

这种原始歌舞的审美意识和艺术创作，并不仅是观照和静观；相反，它们是一种狂热的巫术礼仪活动。后世的歌、舞、剧、画、神话、咒语等等，在远古是完全揉合在巫术礼仪的混沌统一体之中的，如火如荼，如醉如狂，虔诚而野蛮，热烈而谨严，它们都是火一般炽热虔信的巫术礼仪的组成部分。它们浓缩着、积淀着原始人的强烈的感情、思想、信仰和期望。

四　陶器艺术造型的特征

我们的祖先在创造陶器之始，便把实用性与艺术性结合起来，所以它有着旺盛的生命力，对后世历代的器皿造型，发生着极为深远的影响。即使是我们现在所使用的生活器皿，其基本器形、式样仍在沿用着新石器时代陶器的某些形式。

从考古材料进行排比，可以得出这样的判断：初期的器皿是摹拟自然的器形而制作的，它们既有植物，也有少数摹拟动物或人物的；之后，在原有器皿造型的基础上再根据生活和生产需要逐步加以改进，摆脱了单纯摹仿，从而跨进艺术创作的阶段，使之既实用又美观。

摹拟植物造型　距今六七千年前的余姚河姆渡新石器时代遗址中，出土过葫芦种子。葫芦的外形美观不需进行任何加工，

即可成为日常生活用具。根据考古材料证明，远在新石器时代亚洲的中国、泰国，美洲的墨西哥和秘鲁以及非洲的埃及都曾出土过葫芦的种子，可见那时的葫芦就有广泛的分布。人们长期以来就利用葫芦制成瓢、水壶等等。从新石器时代遗址中出土的陶器，如西安半坡的细颈陶壶、长颈陶壶和马家窑的彩陶束腰罐，都有可能是摹拟葫芦的外形创造出来的。至于半坡和宝鸡出土的葫芦形陶壶、陶瓶与葫芦的造型尤其相似；此外，出土的陶钵、陶碗和陶盆，造型则近似葫芦下半截的半球体形状。马厂型的一件陶勺，则可能是葫芦纵剖面的形象。马家窑型一件带盖陶罐，形似瓜形，盖子上的钮的造型，像是一根瓜藤。大溪文化的几件直筒瓶，可能是摹拟竹筒形象进行制作的，口径和底径比瓶身的圆径稍大一周，酷似竹筒两头竹节的形状。马家窑型的一件陶豆底边和马厂型一件陶罐的口沿，都是摹拟荷叶边形，上海青浦崧泽和浙江吴兴邱城两遗址中出土两件陶杯，也以荷叶形为底座。当时的器物造型以自然形态的瓜果、竹木以及花朵和农作物等各种植物为模型，或取其全部，或攫取其一部分，或几种掺合运用，作为器物造型的依据。

摹拟动物造型　原始社会各种陶器的创造正是在求得实用的基础之上，同时也注意到造型的美观。初级阶段总不外是模仿自然物的形状，并在不断地进行创造过程中逐步发展，使其更加美观，尤其是陶塑的动物形象，显示出原始艺术家敏锐的观察能力与雕塑技巧。

在半坡发现了五件陶鸟，其中三件仅只表现了一个鸟头，原是一件陶器盖上的纽。在庙底沟不仅发现了鸟形的器耳，而且还发现一个形象完整而生动的鸟头雕塑品，两眼圆睁，颈部有弦纹。

摹拟鸟兽作为整体器物的外形的，这种作品目前发现得还不多。其中最有代表性的作品是《鹰鼎》(图 112)。此鼎于 1958

年在陕西华县泉护村一座仰韶文化晚期的墓葬中出土的，距今5000多年。现藏北京中国历史博物馆。

《鹰鼎》，高36厘米，敛翼傲立，器口开在背上，周身光洁未加纹饰，双足与尾稳定地撑拄于地，整个造型充满桀骜猛厉的气势。鹰的整体设计极为简练巧妙，把鹰的双爪与鹰的垂尾组成鼎的三条腿，鹰的肥硕的腹部构成鼎身，外形虽然模仿老鹰，但内部空间具有较大的容量，再加上逼真生动的鹰头，双眼圆睁，勾嘴紧闭，两眼外突，正伫足而立，在静态中窥视。此器物作者构思巧妙简洁，整体凝重威严，在造型上达到很高的艺术水平。陶鼎原是蒸煮食物的炊具，此件除有使用价值外又富于观赏性，成为一件优秀的工艺美术品。

华县出土的另一个陶塑猫头鹰首器盖，眼圈与头顶琢出成排的羽毛纹样，猛禽的特征在于眼和嘴，也正是作者着意地加以强化的地方。江苏吴江梅埝遗址所出的良渚文化陶制水鸟壶，光滑细长，眼小而机警，尾部为流口，微微上翘，既便于注水，又显示出水鸟翱翔于水边洼际的感觉。

此外，在大汶口文化遗址中也出土过多件精品。大汶口文化是黄河下游地区的新石器时代文化，因1959年发掘的山东泰安县大汶口遗址而得名。大汶口出土的《红陶兽形壶》（图113），器身高22.6厘米。这件兽形器身体肥壮，有人认为近似猪形，但是圆脸竖耳与猪形又不相同。张开大口，拱起鼻子，四条腿叉开，翘着短尾巴，倒似唁唁而吠的一只小狗。这件兽形器是有实际用途的水壶，水从尾巴倒入，从兽口倒出，兽背上有一提手。

《红陶兽形壶》它既是生活中不可缺少的实用品，同时从陶器的造型来说，则近似立体的雕塑作品了。人们不满足于实用，进一步发挥智慧才能，把陶器器形塑造成各种常见的动物形象，使它成为一件既供实用又可作为欣赏的雕塑艺术品。这件陶壶

显然是受到当时已驯养为家畜的动物形象的启发而创作的，尽管由于实用的需要，在背上加塑了提把和注水口，但并不妨碍它生动的自然形象。尤其是昂起的头和张开的口，以及分开的四肢，都是按实用的要求而又能巧妙地利用其自然形态，作有意安排的。这说明那时人类的美学观念已经达到了一定的高度。

这些鸟兽形体的器物，在当时的社会生活中可能具有宗教或礼仪的意义，商、西周时期青铜鸟兽形礼器，在造型上与这些陶器有着明显的继承关系。

摹拟人物造型 摹拟人物的器皿造型虽然不多见，但以甘肃省东乡自治县出土的人首蛇身的陶器器盖，最有研究价值(图156)。中国远古传说中的神、神人或英雄大抵都是人首蛇身。女娲、伏羲都是人首蛇身。不仅女娲、伏羲是这样，《山海经》和其他典籍中好些神人，包括所谓“开天辟地”的“盘古”，也依然沿袭这种人面蛇身之说。这里或许是包含了众多远古氏族的图腾、符号和标志，东乡县出土的人面蛇身器盖是这种情况形象化的反映。

这件陶器的盖子是宗教仪式的用品，原器物是人面蛇身，人头形后脑部的中央，披有一条弯曲的蛇形动物，也可能与龙的神话传说有关，是原始宗教蛇龙崇拜的遗物。人首面部和身体上的线条，反映了史前文身黥面的习惯。根据秦汉人的记载说明，文身的目的是“刺皮像龙纹，以为尊荣”。此种器物目前发现多件，其一现存瑞典远东博物馆。

闻一多先生曾指出，作为中国民族象征的龙的形象，是蛇加上各种动物的部分而形成的。它以蛇身为主体，“接受了兽类的四脚，马的毛，鬣的尾，鹿的脚，狗的爪，鱼的鳞和须”(《伏羲考》)。这可能意味着，以龙蛇图腾为主的远古华夏部落不断战胜其他部落，即蛇图腾不断合并其他图腾逐渐演变而为龙。直至汉代艺术(如马王堆帛画和画像石)中的人首蛇身诸形象，都

证明了产生在远古渔猎时期的图腾，披着历史的尘雾延续保存到文明时代，竟有如此强大的生命力，又能长久地吸引人们去崇拜、去幻想。

摹拟器物造型 陕西省宝鸡北首岭遗址1958年出土的《仰韶文化彩陶船形壶》，艺术地再现了新石器时代船的形象。

这件拟形器生动地表现了独木小舟的外貌形态，形象特征比较鲜明，但又能依据用途变化成具有装饰性的器物。船形壶与所在地区的经济生活也有着密切的关系，因为当仰韶文化时期，渔猎经济仍占重要地位，对捕鱼的独木舟有着深厚的感情投入，制陶匠经过敏锐的观察后，从审美的角度加以表现也是很自然的事。不仅在整体造型上摹拟船形，并在船体上饰以鱼网纹。结合考古资料推测，当时人们大约是用火烧的办法，把独木剜成小舟的。船形壶正是原始社会"刳木为舟"形象的再现。

第三节 雕塑艺术

雕塑是最古老的艺术之一。

雕塑的产生和发展，与人类的生产活动紧密相联，同时又受到各个时代的宗教、哲学等社会意识形态的直接影响。当人类还生活在天然岩洞中与威胁生命的野兽作斗争的蒙昧时期，就已经知道敲打石头，并把它打击制成锐利的武器或刮削工具，进而运用审美意识和智慧，把一些可以利用的材料制成装饰品，以至于雕塑品。正如我们在前一章旧石器时代艺术中所叙述的那样，在法国发现过旧石器时代的圆雕裸女和牡马、野猪等等雕刻。至于中国，陕西何家湾和辽宁凌源、建平、东沟发现距今5000年－6000年新石器时代的石雕、骨雕、陶塑人像和彩塑头像等。雕塑是一种永久性的艺术，远古年代的许多事物经过历

史长河的冲刷已荡然无存，某些残存的历代雕塑遗产在一定的意义上成为人类形象的历史。伴随人类社会的发展，雕塑艺术愈来愈证明它是时代、思想、感情、审美观念的结晶，是社会发展形象化的历史记载，是一代一代人向往和追求的体现。

一　中国原始雕塑

中国新石器时代的雕塑具有两大特色，即实用性和象征性。实用性即作品总是将实用的功能放在第一位；所谓象征性，即作品不着重在追求肖形像物，而是以作品代表的意义为主要目的。

陶　塑

从雕塑的品种来看，新石器时代已具有今天所说的浅浮雕、高浮雕和圆雕等所有的雕塑形式。从材料看，石、骨、玉、牙、木、泥等，都是原始人雕塑的材料。如石雕，有河北武安仰韶文化的人面石雕，四川巫山大溪文化的双人面石雕等；如牙雕，有浙江余姚河姆渡文化的鸟形匕，山东泰安大汶口的透雕梳等；如骨雕，有陕西西乡仰韶文化人头像，山东泰安大汶口文化镂空雕筒等等。但最具代表性的中国新石器时代的雕塑是玉雕和陶塑。

裴李岗文化陶塑　据考古资料，中国新石器时代早期裴李岗类型文化已发现了一些陶塑艺术品。例如，在裴李岗遗址的早期发掘中，出土了二件猪头，一件羊头。猪头陶塑，造型较粗糙，头呈三角形，短圆嘴；其中一件保存较好，短嘴上部有鼻孔，还有两只橄榄形的眼睛。由于短嘴没有獠牙外露，可能是饲养的家猪。陶羊的嘴狭长，羊角突出。这些原始雕塑能够刻划出动物的特征，使人一看便识。

1978 年在河南密县莪沟北岗遗址发现陶塑人头像，属于距今 7000 多年前的裴李岗文化遗物，用泥质灰陶制成，高约 4 厘

米，扁头方脸，前额低陷，眉脊隆起，面部各器官轮廓分明，嘴采取阴刻凹陷的艺术手法，颈下部分残缺。它有老年妇女形貌的某些特征，可能是当时受人尊敬的氏族老祖母的形象。

裴李岗文化陶塑人头是中国迄今发现最古老的人像雕塑，属于新石器时代氏族公社阶段的遗物。原始社会人像雕塑对探讨社会发展进程、研究造型艺术与意识形态的历史，具有重要意义，所以历来深受人们的重视。黄河流域和长江流域是历年来出土原始社会人像雕塑较多的地区，进入 20 世纪 80 年代之后，辽宁西部的红山文化遗址，也有引人注目的新发现。从作品来看，陶塑人像比重最大，石雕与骨雕的人像也有少量出土。

到了裴李岗文化的继承者——仰韶文化时期，雕塑有了长足的发展，不仅数量有所增加，而且在品种上又增加了浮雕作品。

仰韶文化陶塑　仰韶文化时期雕塑作品，主要有人物、动物、房子和性崇拜等诸种作品。其中，陶塑房子模型均为圆形锥顶，造型简单。性崇拜主要是男性生殖器——陶祖。出土于渭河流域及黄河中游地区的仰韶文化陶塑人像，数量较多，形式丰富，通常包括圆雕头像、圆雕人像、浮雕人像，以及装饰有头像的陶壶和陶瓶等。

陕西黄陵桥遗址发现一件仰韶文化时期人头塑像，扁头、方脸，三角形的鼻子隆起，而口、眼仅以镂孔示意，属于写意性头像。雕塑作品其中最为简陋的要算是陕西华县泉护村遗址出土的一件，它只是在一团扁圆形的泥团上刻出人的眼睛、鼻子、嘴巴等器官的轮廓，却忽视人头部的整体造型。

西安半坡遗址出土的陶塑人头却较为完整，属于距今约 6800 年前的仰韶文化半坡类型的遗物。头像高 4.6 厘米，用细泥捏塑而成，陶色灰黑。面部略呈方形，五官用泥条或泥片捏合，嘴唇已脱落，眼眶及耳孔皆锥刺而成。此件作品虽仍嫌粗

糙，但可以看出作者已经掌握了使用泥条粘贴的造型手法，因此它比单纯用手捏塑的作品，立体感增强了。值得注意的是此件头塑内部有上下贯通的一个孔洞，可能是件祭祀仪式用品，使用时为了便于穿插在某些枝干上、或系上绳带作为祭祀的偶像。其捏塑手法与形貌和裴李岗文化人头相仿，不少研究者认为这件头像也是氏族老祖母的形象，反映了妇女在当时享有崇高的地位。

陶塑人头具有代表性的要算甘肃秦安大地湾出土的《人头形器口彩陶瓶》(图 114)，陶壶顶端塑造一个人头像，椭圆形的脸上长着眯缝的双眼，隆鼻，弯曲的垂发，微张的小嘴，稚气的笑容，使人仿佛看到一个天真活泼的小淘气。这种以人像装饰的器皿，当具有某种宗教的含义。再一件是北首岭遗址出土的人头像，平头顶，脸形椭圆，粗眉大眼，鼻梁高直，张嘴圆腮，两耳呈半圆形，下部还有穿孔，是一个颜面丰颐的壮年男子的形象。它所独具的特点是把雕塑与绘画结合起来，眉毛与胡须是用黑彩绘成的。

甘肃李县高寺头 1964 年出土的圆雕少女头像，是仰韶文化陶塑人像的杰作(图 115)。头像残高 12.5 厘米，用堆塑与锥镂相结合的手法制成。陶色橙黄，颈下部分已缺，原来可能是陶壶器口的装饰。头顶锥刺一个小孔，前额和后脑堆塑着半圈高低起伏的泥条，仿佛盘绕在额际的发辫或头饰。脸形丰满圆润，五官部位安排准确，神态恬静。在甘肃天水柴家坪 1967 年出土的陶塑人面(图 116)，残高 25.5 厘米，宽 16 厘米，细泥红质，额上有隆起的披发，眉弓清晰，两眼和嘴巴镂空，耳有挂垂物的穿孔。作品刻划一位开口似回眸欲语的少女，表情显得真切而自然。扶风姜西村采集的一块浮雕人面(图 117)，原是夹砂红陶罐口沿下方的附饰物，锥刺成的双目，外眼角向下倾斜，鼻尖微钩，嘴角上翘，颧骨低平。其倒八字形的眼睛，挺直的鼻子，我们在细

微处可见其刀工的娴熟。作者刻画出一个近似苦笑的表情，此人面像着实令人过目难忘，堪称传神之作。

马家窑文化陶塑 发现于黄河上游的甘肃、青海两省的马家窑文化陶塑人像，基本上都是陶器上的附饰物。

马家窑文化前期(包括石岭下类型和马家窑类型)的陶塑人像，多数为女性的形象。青海大通后子河马家窑类型墓地，1978年出土一件人像陶瓮，夹砂红陶质，器身已残，器肩部位堆塑一位浅浮雕的女孩形象，像高 11.5 厘米，五官锥划而成，体型瘦弱，头侧垂发辫，整体似挥臂迈步。这件人像陶瓮可能是为装敛一位夭折女孩而特制的。此外，传为甘肃出土的一件马家窑类型旋涡纹彩陶勺，柄端捏塑成人头，嘴边绘黑圈，颇似蓄须的男子头像。这种男女塑像共存的状况表明：甘肃、青海地区在马家窑文化前期，氏族公社尚处在由母系向父系过渡的剧烈变革阶段。

马家窑文化后期(包括半山类型和马厂类型)，伴随着父权制的确立，装饰在陶器上的人物，几乎都是男子的形象。前面提到过甘肃东乡、宁定等地出土的 3 件半山类型人头形器盖，或画胡须，或在脸上画着黑色的直线纹和锯齿纹的文面图案，形貌狞猛。论者称之为古代黥面、文身习俗的写照，或系装扮成野兽的猎人头像。另有《人形彩陶罐》，高约 20 厘米，1988年甘肃省玉门市出土。罐为男性立像，罐口做成人头形，五官俱全，双耳、双眼镂空，面容天真。双臂巧妙地形成两个罐耳，足蹬硕大的翘头靴，胸前和腹部描绘菱格纹。整体形态自然洒脱。

河姆渡文化陶塑 河姆渡文化发生在长江以南地区，因首先发现于浙江余姚县河姆渡村而得名，是中国迄今已发现的新石器时代最早的主要遗址之一。1973－1978 年在河姆渡遗址的第三文化层，先后出土两件距今约 6000 多年前的陶塑人像：

①椭圆形人像，高约 4.8 厘米；②陶塑人头，高约 4.5 厘米。这两件皆捏塑而成，颧骨突出，造型稚拙。遗址第二文化层距今 5200 年前，从中出土一件陶塑人头，高 4 厘米，外眼角上挑，颧骨突出，塑工技艺比前期有所提高，二者在造型特点上有明显继承关系。两件头像似乎皆是男子。

河姆渡遗址出土的动物雕塑，如猪、羊、鱼、鸟、蜥蜴等，形体不大，已具备圆雕、浮雕、线刻等不同表现形式。原始人对于猪有着特别的厚爱，因为猪即是他们的肉食的对象，也是他们拥有的财产。猪是我国六畜之一，在出土的历代文物中，有不少表现猪的形象的。例如在河南淅川下王岗遗址出土的距今约 5800 年的陶猪头，原为一陶器盖上的提手，头部昂起，上唇扁平，圆头竖耳，颈粗短吻。

1973 年在河姆渡出土的一件陶猪，高 4.5 厘米，长 6.3 厘米，取疾走的姿势，体肥、口方、腹部肌肉松弛，将一头老母猪的形态，概括而传神地表现出来。

河姆渡出土的《猪纹陶钵》（图 118），宽 17.2 厘米、长 21.2 厘米、高 11.6 厘米。陶钵为盛食器皿，是新石器时代先民日常生活用具。此钵为夹炭黑陶烧制而成。时代距今约 7000 年。当时的陶器还比较原始。这件钵两壁刻猪的形象，猪的形态逼真，鬃毛毕现，正蹒跚而行，猪身饰圆圈及树叶纹。这是中国最早以猪的形象作为装饰的陶器，更难得的是此猪形象既非野猪，亦非今日家猪，是 7000 年前先民驯养的从野猪向家猪转化的中间类型。它为猪的形态演变提供了宝贵资料，也成为河姆渡人已过上定居生活，能够豢养家畜的佐证。

玉　雕

玉，被古人称为“石之美者”。早在新石器时代，中国远古先民就从石块中区分出质地坚韧、光泽柔润、多彩绚丽、叩之音清

的美石，经过雕琢，便成为玉器。

中国是世界上主要的产玉国，不仅开采历史悠久，而且分布地域极广，蕴藏量丰富。据《山海经》记载，中国产玉的地点有两百多处。考古学家曾在属于旧石器时代晚期的山西省峙峪遗址中发现了一件用水晶制成的小刀，这是迄今为止中国发现最早的玉器。

新石器时代，人们在选择、打制、琢磨石器的过程中，逐步认识了比一般石材美丽的“彩石”，便把它琢磨成工具、装饰品和祭祀品。距今 7000 年前，浙江省余姚河姆渡遗址发现的 28 件用玉石和莹石制作的装饰品，虽然制作比较粗糙，但先民已用此装扮自己，美化生活，揭开了中国玉石文化的序幕。

中国新石器时代诸文化发展变化的关键时期，是距今 5000 年前后，亦是中国玉石文化形成的时期。“据考古资料，可知居住在燕山南北及长江流域的先民，较其它地区的居民更早地从石头中辨认出美石(玉)，加工成装饰品，随后在这两个地区的历史进程中，一直保持和使用玉的传统，并加以发展，至迟在公元前三、四千年之交的红山文化，和公元前三千年中期开始的良渚文化，分别出现以猪龙或以琮璧为中心的玉礼器系统。”(《中国通史》第二卷苏秉琦主编“远古时代”序言，上海人民出版社，1994 年版)

红山文化和良渚文化是我国史前时代两个玉文化中心，对其它地区产生过不同程度的影响。

此外，西部甘青地区、中原地区、长江中游地区、岭南广东地区等新石器时代诸文化遗址中，也有玉器出土。从红山文化与良渚文化来看，玉器多出自大型墓葬，据此可知，玉器除具有祭天祀地、陪葬殓尸等作用外，还是权力与财富的象征。可以说，中国玉器在滥觞期就带有神秘色彩。灿若繁星的玉器出土面世，使某些考古学家认为，中国在新石器时代末期，应该还有一

个“玉器时代”。

红山文化的玉器　中国东北地区红山文化的形成时期，玉器的制作进入了一个全新的阶段。红山文化一些祭祀遗址所出土的玉器，是这时期玉制品的代表作。这些玉器很多都有穿孔，因此，大多数应是身体某个部位上的装饰品。玉色大致有乳白色、透明白色、淡绿和深绿色等。

红山文化最常见的玉器有两种类别，一种是动物类，另一种是璧环类。

璧环类即包括环和璧，直径最大的为 12.9 厘米，最小的是 4 厘米，一些玉璧还被做成双联或三联的形式。除上述两类外，红山文化还有玉管、玉珠和做成勾云形、箍形、斧钺形、棒形的玉器。箍形玉器突出地反映了红山文化玉器的工艺水平。

动物类主要有“玉猪龙”和玉鸟、玉龟。玉猪龙是猪首龙身，卷曲如璧或环状，首尾分界多以在璧（或环）上切开一豁口来表现，有的豁口并不完全切透而作成部分首尾相连的式样，头部刻出五官，龙身穿有一孔。长度多在 5—10 厘米左右，其最大的长达 29.5 厘米，是这种玉器中体积最大的。玉鸟最长不超过 4 厘米左右，常作双翅挺展的形象。玉龟做出隆起的背、头颈和四肢，长一般也是 5 厘米左右。

红山文化玉器，以猪龙对后世影响较大，堪称殷商玉龙的鼻祖。

《猪龙玉饰》。新石器时代红山文化（公元前 3500 年）的作品，高 7.5 厘米，内蒙古自治区昭乌达盟敖汉旗出土，该旗文保所藏。

猪龙形象，为一种块形玉饰，双耳肥大，圆眼，吻部前凸，有很多道皱折，身体蜷曲，尾端与吻部相接。同形的玉饰在辽宁、内蒙古、河北等地均有发现。形制大致相同，是一种兽首虫身卷曲成块状的抽象动物。有人认为它是由猪神化、衍变而来，是神

话传说中的龙的早期形式，故称为猪龙。

此类玉饰在红山文化中曾多次发现。从正面看头部似猪，两耳竖起，双眼相对圆睁。除了嘴部用透雕技法外，其余部位都用细线浮雕；其中央的大孔和背部系绳的小孔，都是用管加砂加水钻成的，圆滑规整。从辽宁省建平牛河梁石棺墓中兽形玉饰出土的位置判断，这种玉饰悬挂在胸前，常常是一大一小相配佩戴的。推测这种玉饰不仅有装饰作用，更主要的是祈求护身和吉祥，犹如护身符一样。如前所述，有的学者认为这种兽形玉饰的形象是古代中国龙的崇拜的祖型——猪龙。远古时代，人们以猪为祭物，祈求农业的丰收。而后，猪被神化为龙，龙又演化为华夏的象征、帝王的化身。

《玉龙》。属新石器时代红山文化作品(图 119)。1971 年内蒙古自治区昭乌达盟翁牛特旗三星他拉村出土，高 26 厘米，由碧绿色岫岩玉琢磨而成。

玉龙是猪龙玉饰的进一步发展，琢刻精细，造型奇特。龙身卷曲呈 C 字形，吻部前突，鼻齐平，特征如猪；眼细长，龙额及颚底均刻细密的网格纹，头顶有扁薄的长鬣披于脊背。龙身如蛇，但身体光滑并无鳞形饰纹，龙背有长鬣，鬣的尾端宽大并向上扬起，与前伸的头部取得平衡，尾上弯起，富有动势，具有生动飞腾的艺术效果。背部正中有圆孔，可以系绳悬挂，通体光洁润泽，轮廓刚劲而优美，是原始社会玉雕中的杰作。

考古发现说明在史前新石器时代，人们对龙的崇拜已经产生。龙的形象不仅出现在红山文化，而且在黄河流域的仰韶文化也有发现。1987 年 6 月，在河南濮阳县西水坡遗址仰韶文化早期墓葬内，就曾发现用贝壳在地面上摆塑成的一龙一虎，它距今约 6000 多年，是目前所发现的时代最早的龙的形象。

良渚文化的玉器 良渚文化因 1936 年发现于浙江省杭州市余杭县良渚遗址而得名。良渚文化的玉器制作，在同时期的

原始文化中，显得十分突出，数量也最多，仅余杭反山一处墓地就有一千一百余组，如按单件计算可达三千二百多件。余杭瑶山、上海福泉山、江苏武进寺墩等处也有大量发现，至今发现玉器的良渚文化遗址已达二十余处。

玉器的制作工艺，是磨制石器工艺的延伸和升华，有些加工石器的方法也广泛用于玉器的加工。但玉器毕竟不同于一般的石器，这不但是因为材料不同，制法上也有很多差异，更重要的是品类和功能上有十分明显的区别，从而成为一种独特的工艺。

良渚文化的玉器主要有三类、一类是作为礼器或仪仗的工具或武器，其中主要是钺，其次是斧、锛、刀等；二类是宗教用品，主要是琮、璧等；三类是装饰品，数量最多，有头饰、项饰、耳坠、佩饰、手镯、指环等以及服装上的用品如带钩、圆扣和各种缀饰，此外还有一些单独的雕刻品如人、人头、鱼、鸟、龟等小件圆雕。

在各种玉器中，钺、琮、璧格外突出，也是各地区文化遗存中常见的器物。其中最能反映良渚文化琢玉水平的是玉钺和玉琮，特别是形式多样、数量繁多、富有神秘色彩的神人兽面纹玉琮。

《玉钺》。在反山和瑶山都曾发现较完整的组件。一般包括玉质的钺冠、钺身和钺柄端，三者大都是素面，个别也有雕刻精细花纹的。钺柄为剖面呈椭圆形的木柄，有的用红漆并镶嵌大量玉粒。从钺端到钺柄端的长度，有达 74 厘米的。这种玉钺做得如此精致，又没有任何砍削的使用痕迹，当是军事首领的一种权杖。《史记》等史书记载：商汤和周武王姬发当时都是指挥军队的最高首领，他们手里都拿着钺，可见是军权的象征。良渚文化中用钺随葬，墓主人生前自当是一位军事首领。

1986 年浙江省余杭县反山出土的玉钺，根据墓穴中残有的痕迹进行实测，全长约 80 厘米。推断钺的柄端曾握在墓主

人的左手，钺身系青色带褐斑的软玉精磨抛光制成，光洁闪亮，正反两面刃部上角均饰一浅浮雕的神人兽面像。刃部下角饰浅浮雕的神鸟纹样，具有宗教色彩。此钺无锋口，也没有使用过的痕迹。钺由带柄穿孔的石斧发展而来，逐步演变为制作精致的礼器，成为当时特权显贵的权杖和军事首领的象征物。

《琮王》。琮在良渚文化中占有重要地位，在所有的玉器中，数它做得最讲究。最好的一件琮出自余杭反山 12 号墓，呈乳白色，高 8.8 厘米，重 6.5 公斤，堪称琮王(图 120)。

琮王的玉质为黄白色，有不规则紫红色的瑕斑。器形呈扁矮的方柱体，内圆外方，上下端为圆面的射(射径 17.1—17.6 厘米)，中有对钻圆孔，俯视如玉璧形。

琮王纹饰雕工精细，四面直槽内上下各琢刻一神人与兽面复合的形象，即“玉鬼神面像”(图 120)。这件琮王的四面共有神人与兽面复合的“玉鬼神面像”8 个，像高仅 3 厘米，正面头饰羽冠，尖耳戴环，呲牙咧嘴、犬牙交错，面目狰狞。图象运用浅浮雕和细线刻两种技法，刻划出双眼圆睁、阔鼻宽嘴、牙齿露在外面的神人。神人四肢以阴纹线刻而成，抬臂弯肘，五指平伸；下身盘腿而坐，足却被刻成似鸟爪的形状。四肢上密布由卷曲纹、弧线、横竖直线组成的繁缛纹饰，关节部位都刻有外伸的尖角。在人物的腹部以浅浮雕琢出兽面，兽面的眼睑、额头、鼻子上都刻有云卷纹、长短弧线、横竖直线组成的纹饰。这种人与兽面结合的图象是良渚人崇拜的神徽。这件琮王出土时，平正地放置在反山第 12 号墓主人的头骨的左下方，是一件神圣庄重的玉制礼器。

此类“玉鬼神面像”在其他地方也多有发现，造型也相近似。时间上从龙山文化时期起一直延续到西周时代，自公元前 26 世纪至公元前 8 世纪，或许还要长些，跨度竟达一千数百年之久。

就其分布范围来看，此类人像出土的省份有山东、湖北、江西和陕西，跨越了黄河和长江两大流域。这种玉鬼神面像存在时间长，分布地域广，并存于不同的文化谱系之中，但却保持着相同的神祇造型，受人顶礼膜拜达上千年之久，可见中华诸文化在精神世界方面是一脉相承的。

近些年来，太湖地区出土的大批良渚文化精美的玉器，其中玉琮上的兽面纹与殷商青铜器的饕餮纹存在着渊源关系，这在学术界已经取得了共识。玉与青铜质地虽不同，但在纹饰上有其一脉相承的迹象，当时中原地区的人们对太湖地区的玉雕工艺，不仅是极为赏识而且是进行模仿了。

玉琮的兽面纹样须经反复雕琢，不仅形制繁缛，有阴纹线刻、减地法浅浮雕、半圆雕等多种手法反复交替使用，技法也多变化。制作有严格的程式，首先在加工面上划出上下左右对称的区域，并以楞边为中轴，分别向左右两侧布置，务使兽面中的鼻子、吻部刻在中轴楞边上。在琮的四个构图面的正中，有一条空白，成为分界处。兽面纹又分为上下两层，上简下繁，主次有别。玉雕是先秦时代最为精致的工艺，有些玉器的兽面纹，仅在一毫米的宽度内，竟能刻出 4 至 5 根细线。常州寺墩出土的一件玉琮，琢纹宽度只有 0.2—0.9 毫米、刻纹宽度 0.1—0.2 毫米，最细的仅 0.7 丝米。兽眼的直径只有 2 毫米，是用 7 至 8 条直线环接而成。有些兽面纹的细部得用放大镜才能看清，已经达到密不容针的高超技艺。

玉琮是中国古代玉器中重要的礼器，它的性质和作用在学术界未有定论。《周礼·春官·大宗伯》有以“黄琮礼地”说。还有学者认为玉琮外方而内圆，正合中国古代“天圆地方”之说，另外，根据原始民族中普遍存在的萨满教义推测，其功用就是远古时代巫师在占卜祭祀时，用以通天地，敬鬼神，具有宗教色彩的法器。

二 印度河的雕塑艺术

印度河是次大陆最长的一条河流，全长约三千余公里，由北向西南，主要流经今天的巴基斯坦伊斯兰共和国境内，最后注入阿拉伯海。印度河流域是人类发祥地之一，几座重要的古城遗址都位于它的两岸。但是，这一重要的文化宝藏却一直沉睡于地下，无人知晓，直到19世纪70年代才开始发现。

1875年，在今天巴基斯坦境内的哈拉帕(Harappa)地方，有人挖掘废弃的砖块时，发现了刻着动物的印章，但并未引起人们的注意。1922年，印度考古学家拉·巴涅尔吉在哈拉帕西南约六七百里的莫亨佐-达罗(Mohenjo-Daro)(在今天巴基斯坦的信德省拉尔卡纳县)发掘佛塔废墟时，意外地发现了刻着动物形象和图画文字的印章，于是学者们断定这一带有远古文化的遗迹，便开始系统发掘。结果，在这里发现了七个依次重叠的考古层。原来，这里是一座古城的遗址，它像是一本厚厚的历史书，记载着这一文化兴衰的过程。

以哈拉帕和莫亨佐-达罗等古城遗址为代表的印度河文化，亦称哈拉帕文化，时代约为公元前2300-前1750年。据推测是印度土著居民达罗毗荼人创造的农耕文化。达罗毗荼人盛行对母神、公牛、男性生殖器等的崇拜。印度河遗址出土的母神、祭司、舞女、公牛等小雕像，以及刻有瘤牛、独角兽、兽主、菩提树女神等的印章，红底黑纹陶器上描绘的各种动植物花纹和几何图案，形象化或抽象化的符号，多属于祈愿土地丰产、子嗣繁衍的生殖崇拜的作品。印度传统艺术最显著特征是强烈的生命感，这种特征可从达罗毗荼人的生殖崇拜文化中追溯渊源。

印度人不喜欢纪念性的雕刻，他们比较喜欢尺寸小的雕刻作品，既有人物也有动物。最为著名的两件雕像都保存在新德

里印度国立博物馆里，土著女子的雕像，虽然其前例不为人知，但作品展示的不仅是人体造型的圆熟，也预示以后的雕刻对柔软、温暖的肉欲之爱的处理。它们充满活力并富于神采。那雕塑中的女子戴满了手镯、脚镯等各种装饰品；印度雕像有重视刻画个人装饰品的倾向，从这里也可见其端倪。

印度河印章上的动物浮雕，尤其是大自然的野牛，与它们雕刻精致的柔软下垂的赘肉，再次使人想起稍后时期的印度雕刻艺术成就。印度本土传统艺术的奇特的想象力和浓厚的装饰性，早在印度河文明时代的艺术中露出端倪。遗憾的是，约在公元前 1700 年，印度河文明突然中断了。印度是在距此将近两千年之后才进入历史时期的；但历史时代的印度美术，在精神上仍然与印度河史前时期的美术传统遥相呼应。

印　章

自 19 世纪中叶以来，印度河遗址出土了许多带有浅浮雕的印章，总计达 2000 多枚。印章一般用冻石、粘土、象牙和铜等材料制成，尤以冻石居多。除少数圆形、椭圆形和矩形外基本上呈方形，尺寸大小分别由 12.7 至 2.3 厘米不等。其外形都很相似，以大小 2－4 厘米见方的为多。印章先经雕刻，后涂釉加热，故表面色白而有光泽。背面通常有穿孔的凸钮，便于执用或系绳佩戴，也可穿挂起来。印章上的文字至今尚未解读成功，一般认为很可能是罗毗荼语。其主要用途和雕刻内容还不十分清楚。据学者们推测，上面的铭文可能是印主的名衔，雕刻的图案可能是某种崇拜物，它们被用于封泥盖章和标明身份，或者为宗教护身符(图 121)。

印章雕刻图案的内容，以几何纹、植物纹、动物纹和神话传说等图形居多。这些形象生动的浮雕，描绘当时常见的动物，如瘤牛、短角公牛、象、犀牛、虎、水牛、鳄鱼、羚羊等。有的还刻画

着一些神怪的动物，如独角兽、多头兽、四不象，牛角虎、三角兽的复合动物。刻画得最好的是牛，艺术家们用不同线条巧妙地表现牛的筋肉、骨骼等，形象十分逼真生动。如水牛微抬着头，仿佛在吼叫声中炫耀它那一对强大的牛角；野牛弯成弓形的肩背，与较小的臀部对比下，显得十分勇猛；有驼峰的公牛刻画得也很逼真、形态魁伟、浑厚有力，能够表现出动物的强烈生命感。这充分反映了艺术家们敏锐的观察力，在古代雕刻中是独具一格的艺术杰作。

有个印章刻画一头野水牛，在古代印度，野水牛被认为是最凶猛的动物，触人往往致人于死命，因此人们对它非常畏惧，把它看成是死神的坐椅。另一个印章刻着一头老虎，张着血盆大口，伸出舌头，回头凝视着一个坐在树上的人，老虎的前脚好象在向前跨出，准备离开，但又不愿轻易放弃这个等了很久、但又无法到手的猎物。这两幅刻画的情节虽然比较简单，但却能把胜利后的水牛那种趾高气扬的神态，和寻食失望的老虎那种懊丧的神情充分表现出来。当然，这些刻画也反映了古代印度河流域的人们深受野兽威胁，并同野兽进行斗争的情景。有的印章上面还刻画五六个男人在一头水牛上翻筋斗的图画，似乎是表演杂技，很富于生活气息，反映出人们驯服野兽后的欢乐情绪。

在动物题材的印章中，独角兽和复合动物是两种奇异的形象。独角兽的形象犹如仅有一只角的牡牛，在它的面前经常摆着一个如同草料桶似的奇怪的东西，它被称为“标志”。虽然至今不太清楚这是一种什么动物，但它隐约地使人想起印度神话传说之一的羚角仙人的故事，以及佛教传说中的独角仙人的故事。独角兽作为一种印度的动物，早在古希腊时代就已经出现；仅就这一点可以断定，这种动物很可能是神话中独角兽的原型。

复合动物的奇异形象，是一种把象、牡牛、牡羊、老虎等各种

动物的头部或下半身互相结合，构成一体的形象，也有再加上人脸的。此外，还有一种从菩提树根基部分对称地长出两个独角兽的头。这种图像可能具有某种宗教意义。这种宗教意义也许和有关动植物的增殖的礼仪有关吧。

有些印章刻画着古代印度河流域人民狩猎、航行和娱乐等生活情景。例如，在一个印章上刻画着猎人用弓箭射杀野山羊和大羚羊的图形，猎人弯弓射箭的神态，山羊奔跑的情景，表现得十分逼真。又如一个图章上，刻画着一条大船，上有舵手，有船舱，但没有桅杆，船头和船尾都向上翘起，表示出当时造船的技能已很高超。有些印章上面刻有小手鼓、竖琴、七弦琴等乐器图形，反映出当时音乐艺术已很发展。有的印章内容比较复杂，例如，在一个印章上刻画一头野水牛进攻六个人，将他们逐个冲倒在地，情节动人，引人入胜。

某些印章含有宗教神话的意义。

《兽主印章》。莫亨佐－达罗出土，中央刻着一位头戴牛角冠的三面神人，盘膝坐于台上，周围环以犀、虎、象、水牛、鹿等动物，一般认为，这位通称为兽主的形象，可能就是后来印度教大神湿婆的原型，具有印度教美术中的若干要素。再如，在一个印章上，刻画着一位头上戴有牛角王冠的三面神，他双足相抵，盘膝坐在一张矮几上，胸前佩着一种三角形的胸饰，手上戴着手镯，左手有八个小手镯和三个大手镯，右手好像也戴着同等数目的手镯。身上似乎只束着一幅宽腰带。他的右上方是象和虎，左上方与虎象对称的是犀牛和水牛，座前下方有两只有角的动物，样子像羊。这尊神像肃穆庄严，这就是“百兽之王”，也是后来印度教中湿婆神前身，因为从图上可以明显地看出作为湿婆神象征的一头三面和阳物(男性生殖器)。同百兽之王有类似意义的印章还有两枚：一枚是头上盘绕着眼镜蛇的神像，神前跪着一人，表明对蛇神的崇拜。另一枚是在菩提树下的长发女神，头边饰有长

角，这是神的标志。神前有一人向女神微屈左腿表示朝拜。他的身后跟着一个人面山羊的复合物。另外，在神的下方还刻着七个蓄长辫的侍女伫立着。这是否意味着用人面做牺牲向树神祭祀，还是将站成一排的七个侍女献祭？就不得而知了。

在几何纹图像中，最引人注目的是“卍”字纹。一般认为“卍”字纹最早出现于米诺斯文明的印章中，象征太阳。此外，在印度的印章中还发现了“十”字形，一直是佛教和基督教的象征，后世采用并复兴这种古老图形，是件非常有趣的事。除此之外，几何形纹中还有方形纹、圆环纹、螺旋纹，似乎含有辟邪的意思。植物形象，以表现环绕栏楯的树木居多。圣树信仰可以说是构成印度文化潜流的源泉。表现在早期佛教美术中的圣树，就是这种信仰的体现。也有这样的图像：在树枝中间站立着裸女，礼拜者跪在前面，下面表现七个供养人。

由于印度河文化分布的地域十分辽阔，西北部直达伊朗边境，因此自然会与美索不达米亚的文明发生联系，相互影响，这在两地发现类似的印章可作证明。

印章艺术不仅出之于印度，同时流行于西亚、北非和中亚一带，但印度印章仍有其鲜明的独特性。印度河印章题材限于该地区所特有的品种：瘤牛、象、犀牛、虎、蛇和无花果树等；在形式上，印度河流域印章都是方形的，从没有像美索不达米亚那样的圆筒形式。在各地发现的这些印章往往既有动物图案还有一些短句式的文字。这些古文字包括古代印度河流域一种图画文字，西亚两河流域的楔形文字、古代埃及的象形文字，这些文字大多属于尚未解读的文字。世界上古老的文字一齐出现于这一大片地区的印章上，至少说明在相当漫长的一段时期内，亚洲远古文明不但发达，而且相互之间的联系也是密切的。据分析，印章上的动物与这些地区的图腾崇拜有关。如古代埃及印章及浮雕中的鹰与蛇的图像，因为上埃及的图腾是鹰，下埃及的图腾是

蛇，一个掌管天穹，一个支配大地；古代埃及王国成立时，鹰和蛇便成为古埃及王国共同的图腾。西亚冻石印章中多为狮子、山羊、犀牛、牛等动物，而印度河流域则以象、犀牛、牛为主，这些都可以追溯到古代的图腾崇拜。

雕　塑

古代印度河流域发现一些造型美观的雕像，有陶制品，也有石制品和青铜制品，数量虽然不多，却体现出古代印度河流域高度的艺术水平。

尽管这些遗址出土的雕刻造像寥寥无几，且多残缺，但不论是人物还是动物雕刻，都具有优美的写实性。

陶塑中最多的是动物。有一件上了彩釉的小松鼠，这个陶像不到五厘米高，松鼠的尾巴翘起，竖立在后面，背上有紫黑色的条纹，前爪捧着食物在咀嚼，样子十分逗人喜爱！还有一个小猴的陶像，艺术家们对小猴的面部刻画得很成功，表现出猴子烦躁的心情，真是活灵活现。最有趣的是一个刻着三猴环抱小珠的陶塑，形体很小，一猴前肢抱住另一猴的腰，三猴抱成一个团，刻画得颇为精细动人。

人物陶像以妇女为题材的较多，这些雕像大都裸体，只有一条狭带围住腰部，颈、耳和头上都戴着许多珠宝妆饰，造型优美，形象逼真。学者们认为，这些妇女陶像是大地女神的塑像。据说，古代印度河流域的人民有这样一种信念，崇拜大地女神可以避邪，保证更好的收成，因此这类陶像比较多。男人陶像是一些头上戴着满布刺痕的圆形便帽，颈带项圈，前部突出，两手紧抱双膝蹲着，显出卑贱的样子。学者们认为，这些雕像是奴隶陶俑。

人物石雕有两件出土于哈拉帕的男子躯干，艺术技巧非常高超，极具生命气息。一个是用红色砂岩刻制的男人像（图

122)，采取正面的姿态，腹部稍有突出，躯干正面尽管带有程式化的因素，然而及至观察到背部，那富有弹性的肌群，构成充满活力的青年人健康的肌体，人体肌肉的线条表现得很成功。另一个是用灰色石灰石刻制的舞蹈者的雕像，他右腿伫立，左腿前举，腰身与双臂向左微倾，仿佛在翩翩起舞，体态十分匀称和谐。他的一条腿轻轻抬起，作者敏锐地抓住了动态的这一瞬，这种动人的雕像在古代雕刻艺术是少见的。这使人不由得联想到后来印度教美术盛行的一个主题——舞蹈神，即表现舞蹈着的湿婆神。这两件作品的头部与上肢，都作可装卸的形式，是经过局部制作完成后再安装上去的。

人物雕像中最著名的是一个用石灰石雕刻的男人的半身像(图 123)，即出土于莫亨佐－达罗的《祭司胸像》，又称《神官像》。这是一件露出右肩的着衣像，高 18 厘米，相貌的特征是：前额狭窄，眼窝很浅，面颊宽而嘴唇厚，胡须整齐，用贝壳镶嵌的细长的双眼，半闭半睁，好像在思考问题。发型为中分，系着一条素色的束发带，身穿三叶草花纹图案的披肩。三叶纹图案在古代印度被认为是神圣的象征。右手和右臂袒露在外并戴着一个臂钏，颈部周围有孔眼，表现他似乎戴着项圈。从他的衣着冠带推测当属神官或祭司像。这尊石雕像风格古拙厚重，手法写实，为人们提供了印度河流域土著民族的相貌特征，以及头型、脸型、发型和衣着等方面有价值的资料。

哈拉帕文化中使人更感兴趣的，是那些小赤陶玩具、祭献用的小动物和小塑像。它们都色泽鲜艳，造型美观。譬如一件公牛小玩具，制造精巧，头面能引线活动；还有一件小猴子，由操纵杆控制，可以上下跳跃，状颇活泼。其他如虎、象、犀牛等小雕塑，都极为生动逼真。这些赤陶制品中还包括众多的母神像和少数男神像。母神像有着丰硕的乳房、怀孕的大腹、以及怀抱小儿等形象，表达了对于生殖后嗣的祝愿(图 124)。

三 美洲古代印第安人的雕塑

美洲印第安人在种族上和亚洲蒙古人种有着密切的亲缘关系，同时，也由于地质学家证实在更新世末的次冰河时期，白令海峡因为海面大幅度下降而变成了“白令陆桥”，亚洲和北美两个大陆曾一度连成一片。所以，美洲早期人类和文化起源于亚洲的观点已被普遍地接受了。但源头在亚洲的什么地方，第一批亚洲移民是什么时候到达美洲等关键性的问题，因缺乏足够的考古学的证据，至今还没有得出令人满意的答案。

我们可以这样认为，印第安人是在1.5万—2万年前跨过白令海峡到美洲去的蒙古人。他们分布在北美、中美与南美。这片资源丰富的土地，各种珍禽异兽，奇花异草，触目皆是，举手可拾。各式各样的林木、岩石和动物，供给人类饮食、起居、衣著，也为人们进行艺术创造提供各种材料。美洲的史前艺术是印第安人的艺术，可是这个集合体有三百多个不同的部落，有些语言的差异大得像中文与英文一样的遥远。他们的社会形态也往往不同，许多部落的艺术风格有些相似，但不相同，而更多设计风格的差异是很明显的。

欧洲人的航海探险事业，始于美洲新大陆的发现，其时是15世纪，一直持续到18世纪，使欧洲人接触到在美洲大陆上印第安人几千年来始终不变的生活方式，有的至今仍属于新石器时代的文化。这种文化很难列入人类发展的编年史，因为按照一般文化的分类它本应属于史前文化，然而他们有的艺术品却又是近代制作的。

北美、中美和南美的印第安人，当他们还处于新石器时代，已创造出具有鲜明的民族特色的文化和艺术，由于他们遭到入侵的欧洲人的残酷杀戮与迫害，现在留下来的艺术品很少。美

洲考古学的发展进一步证明，当时美洲大陆的一些地区已经形成高度发展的古代文化，有几个文化中心，每个文化中心也都有一个漫长曲折的形成和发展过程。但是，现在那些被湮没的城镇，已在人们的记忆中消失。连城镇的名字，也被遗忘了好几个世纪。

最初的探险家，在美洲密林漫游，蓦然瞥见这些供天神天将使用的建筑，不禁惊讶异常，完全不知道这是什么人的创造。在这长达三个世纪的时间里，在森林中不断发现新的废墟。这些城市曾经辉煌一时，后来竟至遗弃了。接着森林乘虚而入：树根穿土而出，把石碑拱倒埋没于地下；树干撼动宫殿的墙壁，穿破庙宇的屋顶。将近10个世纪以后，迷路的旅行家跌跌撞撞，走上了雕栏玉砌的高台，钻进茂密的杂草荆棘，发现迎面而立的巨石，不禁怀疑自己身在梦中。是什么样的手，创造了这些雄伟的建筑？没有人知道确切的答案。众说纷纭，只是引起的困惑，反而更加扑朔迷离。

美洲的印第安人，早在公元前200年就能制造陶器，但精美的陶器公元后才出现，是用印花、阴刻、阳刻、几何图案做装饰，有的描绘高级祭司、犯人、奴隶以及举行的祭礼场面。古代美洲的建筑主要是金字塔、祭祀时进行球戏的场地；雕塑最发达，几乎所有的庙宇、宫殿及其他建筑的横楣上都雕刻着大蛇、咆哮的美洲虎及面目狰狞的雨神形象，还有雕刻的人头、武士像、动物、胖娃娃等等。

美洲史前文化的代表是：中美洲的墨西哥古代印第安人文化，和南美洲的安第斯山古代印第安人文化，他们都有极其精彩的雕塑作品遗存。墨西哥地区的奥尔梅克文化是中美洲印第安人古代文化的先驱，但由于它的巨石人头像雕刻我们放在下一节《巨石艺术》里叙述，所以这里说的只是中美洲的玛雅石雕，和南美洲的莫奇卡陶塑。

玛雅石雕 玛雅(Maya)文化是中美洲古代印第安人文化的杰出代表，是拉丁美洲几大古代文化中历史悠久、最为繁荣兴盛的一个，而且也是最突出、最为人知晓的一个。它得名于创造这一文化的印第安族马雅人。在西班牙征服时期，讲玛雅语的地区，北起尤卡坦半岛，南至危地马拉的太平洋海岸，西抵塔巴斯克的沿海平原，东达洪都拉斯和萨尔瓦多地区。

西班牙殖民者高级官员巴拉西奥于1576年在一次巡视中发现一群废墟，后来称为科潘遗址，现在属于洪都拉斯。他在给国王的呈文中这样写道：在前往圣佩德罗城的途中进入洪都拉斯的第一座城，是为科潘。此处有伟大文明的废墟，遗迹建筑雄伟、富丽堂皇。废墟间在一个人工堆起的小丘处窥见大墙的遗迹和形似苍鹰的巨石。走到废墟前见到另一块巨人模样的石头，据印第安人说，是圣殿的守护神。再往前走废墟中有几块做工精巧的石雕，及一座高逾数米的雕像，是穿祭祀服的大祭司，头戴纺织细致的僧冠，手上戴镯子。

雕像旁有一座修建完善的广场，有几处多达80级台阶。广场上矗立着六尊巨人像。其中三位是手执武器的男人，全身镶嵌斑烂的宝石和玻璃，大腿绕有缎带，佩带满布纹饰的武器。另两尊是女性造像，穿着美丽的长衣，梳罗马式发髻。最后一尊是祭司像，手里捧着类似小盒子的东西。这些石像可能是古代当地人崇拜的偶像，因为在每尊造像前有一块凿成的贮水池状的大石块，还有一道沟槽，可让祭牲的血流入池内。此外，还有一些小祭坛，供烧香祭祀用。在广场中间有一只大石盆，像一口圣水缸，他们大概是在这里举行集体祭献的。

玛雅的石雕主要是纪念性的雕刻，碑石雕刻是玛雅古代雕刻中很有特色的一种形式。而最为普遍的是柱形石碑，其雕刻手法有的是很浅的浮雕，有的又刻得很深，以全部圆雕手法处理。这些柱形石碑一般是描绘当地的统治者，并且铭刻有他们

的出生年月和登基的日期。

科潘遗址中的一个石碑高达 12 米。玛雅人对时间和数字有特殊的兴趣，在他们的文化中，数字系统特别完善。古典时期，每过几年玛雅人就要立一块石碑，记下他们的年代和重大的事件。对于玛雅人来说，时间是一条铺着里程碑的道路。科潘遗址发现从公元 3 世纪至 9 世纪之间的数十块石碑，它们的正面刻着高浮雕的帝王雕像，反面是记事与纪年的象形文字。玛雅王正面矗立，戴着沉重的头饰，穿着华丽的服装。艺术家详尽地雕刻了装饰物的细部，令人眼花缭乱，但把人物的面部表现得格外的简洁，这就在疏密繁简的对比中，使人物的面部成为观者视线的中心。向外突出的面部和手，都给人以脱壁而出的生动印象(图 125)。

西班牙人历经三次扬帆远征，使用武力与传教士以及在印第安人部落间进行挑拨离间，经过了 20 年的时间，征服了玛雅重要的遗址尤卡坦。

位于尤卡坦半岛的乌斯玛尔古城是玛雅建筑的杰作，巫师金字塔是其中较早的作品。经过正面的光洁阶梯，通向顶部的神庙，神庙的入口被装饰组成一个巨大的面具。方形入口是它的大嘴，门的上方有两只眼睛和向外伸出的鼻子，门的两边有回纹，表示面具的犬牙。这种用直线和方形构成的程式化的形象，沉重而具有装饰感，并使这种建筑雕刻具有神秘和狞厉之美。

除了石雕之外，玛雅的其他雕刻也很精彩。现存美国费城宾夕法尼亚大学博物馆的陶塑《贵族像》，就发现于尤卡坦。那是本世纪 60 年代，在尤卡坦以西的杰纳岛上，发现了玛雅古典末期的一千多座墓穴和大量的彩陶塑像。这些陶塑原来是作为佩物握在死者手中的。它们包括各种人物姿态，非常生动真实。这些丰富多采的塑像再现了古典时期玛雅社会的盛况，展现了玛雅贵族的生活与仪表。这个塑像所表现的是一个地位显要的

人物，戴着羽毛头饰，佩着华丽的珠宝、披肩和项链，穿着高贵的仪式服装，像是去参加一个隆重庄严的宗教典礼。他的脸部具有肖像性的写实，体现了繁荣期玛雅人的精神面貌。

公元8世纪末玛雅文化处于昌盛时期，曾遍及整个尤卡坦半岛，包括今天的墨西哥的恰帕斯省、危地马拉的佩腾、洪都拉斯的西部地区，和萨尔瓦多的北部。玛雅古典文化在9世纪崩溃，玛雅人的大部分地区被热带雨林所吞噬。在哥伦布发现新大陆200年后，玛雅人终于被征服了。在漫长的世纪里，玛雅古城的废墟藏在森林深处，无人察觉。到了18世纪末才有人正式开始发掘，直到20世纪后期，发掘才告完成。

莫奇卡陶塑 当玛雅文化在中美洲大放光彩的时候，在南美洲也有几个文化绽开自己的花朵。在雕塑方面则以莫奇卡陶塑最为出色。秘鲁北部沿海的莫奇卡河谷，有秘鲁最大的金字塔祭坛，还有一条绘满壁画的长廊，上面画有莫奇卡人的宗教活动和神祇。莫奇卡文化最繁盛的时期大约在公元前3世纪，其艺术风格在公元后头几个世纪里一直在厄瓜多尔南部和智利北部沿海地区流传着。

在公元开始的最初几个世纪里，于北部海岸地区占优势的都是莫奇卡或莫奇卡风格。莫奇卡艺术最主要的部分是上面附有各种塑像的大量精美陶器。一种嘴管朝上的壶瓶也叫马镫嘴管壶瓶最为出色。

大约公元前100年至公元后700年间，由莫奇卡人制造的嘴管朝上的壶瓶，不论外形与主题都具有多样性。有些壶瓶表现的是单一形象，有些则表现出复杂的内容，制造工艺最为常见的是圆雕塑造，并结合浅浮雕及绘画等多种技巧。

莫奇卡陶器包括各种人物、动物的造型。其最为出色的是肖像容器（图126），有表现头像的或全身像的，每一个都有独特的面部特征和个性。一个肖像容器壶表现了一个骠悍坚毅的莫

奇卡武士的形象。他戴着双鹰头饰和硕大的耳垂，有着秘鲁高原山民的典型特征：大而鼓的眼睛，挺拔的鼻梁，棱角分明的嘴唇，方正的脸庞；但他又是个性鲜明的，在他那微胖的脸上流露出热情刚直的性格。有些容器制造是为了纪念死者，他们的衣着特别，并且与其它丧葬供品一起加以描绘。著名的人像球形壶（图127），表现一个跪坐的带着病容及伤疤脸的人，反映的是准备作为奉献（人的牺牲）的特定情节。人物刻划得非常具体，就连脸上的伤疤也没有被忽略。动物造型的壶瓶则是模仿鸟类、猫科动物、骆马、青蛙、鹿及狐狸等造型。

除上述引人注目的写实壶瓶外，也还有一些壶瓶是超现实风格的，有的是动物与人物结合以及不同动物的结合，例如，一只被费城大学博物馆收藏的壶瓶以青蛙为主体，趣味性地用蛇头装饰成青蛙的尾巴，蛙身上描绘出多样水草组成的花纹。塑造的战士也许有猫头鹰的头部，马铃薯却有死亡者的脸孔，人形的海豹玩着鼓等等。对古代印第安人而言陶器乃是神圣的媒体，陶器上描绘的是深具重要性的主题，对莫奇卡人来说，嘴管朝上的壶瓶乃是古老的和祖先的形式，也许我们不该将这种传统仅仅视为写实，而必须考虑里面包容那些超自然的与宗教意味的内容。

莫奇卡的艺术传统，后来为印加文化所继承。印加（Incan）文化是南美洲安第斯山古代印第安人文化最杰出的代表。“印加”的意思是“太阳之子”，分布于厄瓜多尔、秘鲁、玻利维亚、智利北部及阿根廷的一部分，中心在秘鲁的南部库斯科地区。这个建立在数千米高的安第斯山麓的古国，利用身边的石头创造了许多奇迹，没有炸药和铁器，他们能从山岩上完整地切下巨大的石块；没有车轮却能运输数百吨重的巨石；没有钢凿和打磨器，他们能把石料加工得光滑美观。库斯科城宫殿、庙宇和城墙都是用巨大的石块建造的，石块的接缝处衔接紧密，以至连一叶

刀片都插不进去。谁能想象得出这些巨石块都是从数十里外山中运来的，有的重达100吨。

印加文化中最为古老的遗址，是秘鲁的“马丘比克丘”(Machu Picchu，意思是“老峰顶的城堡”)，位于安第斯丛山诸峰之巅两座山峰之间的鞍形部位。据说15世纪西班牙人入侵时，一批宫庭侍女和佣人曾经逃到这里避难。这座古老的城堡是用花岗岩石建造的墙垣，和用白大理石建造的宫殿和庙宇，以及上千座民房，房屋间还用石块垒成层层叠叠的险梯，广场中心立有一个用巨石凿成的日晷。这座城堡因为隐藏在深山老林之中，始终未被殖民者发现，至今还保存得较为完好。

强大的印加帝国，作为一个正式的奴隶制国家是在公元12—13世纪才建立起来，这已经距殖民者入侵不到300年的时间了。在此之前，印加帝国的史前文明，基本上属于原始氏族社会向阶级社会过渡的产物。它巨大的建筑如雕刻艺术的规模，是原始社会中人类在自然力的面前团结一致所创造的奇迹，是属于全民性的。

19世纪以来，对于美洲古代印第安人的遗址，人们开始认真地研究、摄影、翻模、发掘。到了20世纪，湮没的城市四周笼罩的迷雾，终于渐渐驱散。我们了解到，玛雅文化和印加文化，基本上都属于新石器时代和铜石并用时代，工具、武器全是为石制或木制，黄金和铜在古典期(250—900)之末才开始使用，一直不知道用铁，农业技术亦较简单。但玛雅人的建筑工程却达到古代世界的高度水平。公元前后玛雅人便在尤卡坦半岛及中美洲一带形成了一百多个城邦。建筑的特点是敦厚、宏伟，并有大量的雕塑装饰。玛雅文化的古典时期的建筑以布局严密、结构宏伟著称，内部屋顶采用叠涩尖拱，主要建筑为金字塔式台庙。另外，其雕刻、彩陶、壁画等都有显著成果。

玛雅与印加的雕刻艺术的风格除了写实之外，更多的并不

是自然的直接模仿，也不以写实主义为追求目标。图像不是显示他们眼里看到的东西，而是他们心里知道的东西，以至于所画之物都经过修改，甚至会变得面目全非。玛雅艺术家改变人物比例，或在眼睛里画上一个图谱，把下颌骨削瘦，或在蛇身上装饰玉石大耳环，甚至把鸟的翅膀画得像爬行动物的牙床骨。此外，图案错综复杂。各种主题图形穿插交织，密密麻麻，不留一点空白，看得令人眼花缭乱，首尾难辨。这种手法被戏称为"空白恐惧症"的手法，目的是在有限空间里，尽量表达多种多样的信息。

第四节　巨石结构

新石器时代的革命大约发生在公元前 10000 年，人类生活进入一个值得注意的时期，虽然当时人们仍不懂得书写文字，也不懂得跨上马鞍去弹奏竖琴，甚至还不能种植马铃薯。但当时的人们却为建立一个文明社会跨出了几个重要的步骤。

数百万年以来，人类和他们的祖先只是猎人和采集者，还没有由他们自己种植的农作物和饲养的家畜，他们依然是依靠大自然的恩赐。只有到了公元前 10000 年之后，人类在旧大陆才逐渐开始种植植物，诸如小麦和黑麦；在新大陆开始种植玉米。同时人类也开始驯养绵羊、山羊和牛群，以及建造村落，有的甚至可以达到具有数千居民的规模。随着人们交往的频繁，也改善了语言和思想的交流。他们学会编制篮子，纺织亚麻布和制造陶器。甚至也能以黄铜、青铜和金子制作出武器和装饰品。

新石器时代始于人类第一次发展了农业和永久性的定居点。也许是原始宗教的原因，在新石器时代，许多地方还发现了一些与丧葬或崇拜某种神秘力量有关的巨石结构。这是新石器

时代美术的又一特征。这种巨石结构几乎可与现代化建筑或现代雕塑相媲美,确切地说,这种巨石结构不是建筑物,而是雕刻,真正属于新石器时代建筑物,是以土坯和石块垒筑的住宅、庙宇和以木材为主建于水面上的所谓"湖上住宅"。在各大洲的新石器时代美术中,普遍存在的巨大石块构造的建筑群,有的壁面有几何装饰,这种艺术被称为巨石文化,是人类史前创造的文化类型之一。从地中海诸岛到大西洋沿岸地区都有一些粗制的巨大石块纪念物。这些巨石有的高达 70 多公尺,重百吨,有的排成长达两英里的行列,蔚为壮观。历史学家们对它们有多种称谓:巨石结构、巨石建筑、巨石碑、巨石艺术等等。

一 石柱·石圈·独石

大约在公元前三千纪至前二千纪之间,欧洲最早的巨石结构遗迹发现于西班牙和葡萄牙的南部。巨石文化可能是从此沿着大西洋沿岸向北传播的,在西班牙大约是公元前 2400 年,北达德意志大约是公元前 2000 至前 1800 年左右。欧洲的巨石结构种类多、分布广,主要在意大利南部,西西里、马耳他、撒丁、科西嘉,巴里阿利群岛、西班牙南部、葡萄牙、法国大部分地区,英伦诸岛、丹麦、比利时、德国北部以及斯堪的纳维亚半岛南部等地。

这种巨石艺术除欧洲外,西伯利亚、北非、印度、波利尼西亚、日本、中美洲等地方也能找到类似的遗迹。在整个非洲,尤其在北非和撒哈拉地区以多种形式出现,在中非,虽然数量较少,但在布瓦尔地区有着相当壮观的巨石群。

巨石结构之所以遍布在如此广大的地区,与其说是由于新的艺术形式的出现,还不如说是由于产生了新的宗教和埋葬的习俗,各种式样的巨石结构是和当时的丧葬习俗及原始宗教密

切相关的。用巨大石块作为标志，以示其神圣和纪念。在不列颠有把骨灰葬于圆圈形的巨石中的习俗。这些巨石结构形态各异，可以说是人类最早的具有抽象美的纪念碑，与建筑艺术的发展有着重要的联系。巨石艺术产生于新石器时代，它不用灰浆粘合，而完全用石块垒砌。这种艺术大体上分石柱、石圈、独石，以及巨石坟墓和神庙等多种类型。

法国卡那克石柱 石柱为直立的巨大石块，高者达 20 米，重 300 吨。有单石，也有的几块聚立在一起，有的是若干块排列成行，被称为“门希尔式”巨石结构。对石柱用途的解释有几种：一说是作为宗教仪式的场所，一说是界石，一说是为了纪念死者(图 128)。

这些竖直立起来的天然糙石的石柱群，通常石高 3—16 英尺。有的竟达数千块，排成长长的行列，占地有的长达数英里。例如著名的法国布列塔尼的卡那克地方的石柱，行列最为壮观，共有 3000 多块巨石，都是巨大的门希尔式独立的石块，最大的重 37 吨。这些石块并列成十数行，穿过村庄，绵延两公里。当人们步入其中，庄严肃穆之情便油然而生。在石块上有的还饰有浮雕动物和人物，有的变形为“石俑”。它曾被当地人奉为神迹，后来又有人归功于“天外来客”。法国科学家近来作了一次实验考古，利用当地的树干和藤萝编绳子，从远处运来巨大的石块，并把它们竖立起来，从而证明石器时代的人们是可以建造这种石柱的。

英国斯通亨奇石圈 这种巨石群组成的石圈，主要用于原始宗教，英格兰的“斯通亨奇”(Stonehenge)巨石结构为此种形式的典型(图 128)。斯通亨奇英语的原意是吊起来的石头。它建于大约公元前 1800 年至前 1400 年间。石圈直径 30 多米，高约 6 米，最大的三块石碑高达 8 米，傲然屹立于索尔兹伯里城北的平原上。

斯通亨奇巨石群是欧洲新石器时代最重要的巨石结构，也被称之为“大石台”，这是一群大石块围绕着一个“神圣空间”，并在上面覆盖以大扁石。它在等距离的直立巨石上，搁上巨石横梁；以中间石祭台为圆心，共有三圈竖立的石块构成。它有一个圆形的沟渠围绕着，直径为 104 米，深 1.5 米。在东北角沟渠有一个豁口，作为进入的通道。在外围的一圈壕沟，里面洒了白色的土，壕沟与立石圆圈之间，还有些经过计算而后设置的零散的石块。

“斯通亨奇”是举行宗教仪式的场所。东面两块立石的空间，与靠近壕沟另一块石块所构成的直线，正好对准夏至日出的方位，由此推论斯通亨奇与太阳崇拜有关。显然这不是一种供居住的房屋，而是被用作宗教与巫术用途的场所。这种建筑给人以庄严肃穆的感觉。它和在欧洲其它一些地方所能见到的史前遗留下来的具有纪念碑性质的糙石巨柱，是属于同一性质的。在英国有许多石圈，以“斯通亨奇”这个史前宗教典礼的纪念碑最为著名，断代为石器时代晚期至青铜时代的早期（约公元前 3000 年 - 前 1000 年）。它也是欧洲最为驰名的巨石纪念物。

结构　这个纪念物的结构，主要由四组向心排列的巨石组成，最外的一组是圆圈排列，直径约为 30 米，竖立的巨大沙岩块上面覆盖着扁平的楣石。巨石柱群约在公元前 55 年至公元 410 年之间，曾被罗马人毁坏，他们拉倒一些石柱。此外，在 1797 年 1 月，二个竖立的石柱和祭坛，和西部的一块楣石坠落下来。在 1958 年五块巨石又重新被竖立起来，使巨石柱群恢复到罗马帝国占领前的面貌。1953 年在一些坠落的石块上发现浅浮雕，表现的是青铜斧头，属于公元前 1600 年至公元前 1400 年时不列颠使用的类型，和一个有柄的匕首，那是古希腊在公元前 1600 年至前 1500 年之间使用的类型。围绕主要建筑的外堤、沟渠和一些洞穴，可能属于石器时代晚期和青铜时代早期，

约公元前2000年，其主要建筑断代为青铜时代至铁器时代，那些有雕刻痕迹的巨石断代为约公元前1500年。

巨石群各部分的建造，无疑和那些与欧洲贸易有着广泛联系的人群有关，他们于公元前1600年至公元前1300年之间，在本地区建立他们的殖民地。虽然巨石柱与石圈和木建寺院相关，而木建寺院是在不列颠青铜时代所建立的；但斯通亨奇则始建于石器时代，它的构造，在史前欧洲纪念物中是无双的。

日历的理论　巨石柱的功能曾长期被推测着。竖立的巨大石块组成约百米的圆周，中央是由11块更大的巨石组成马蹄形。1964年，美国天文学家哈金斯(G·S·Hanwkins)报告说巨石群的尺寸与天体的数据相关联。据他的说法，巨石群的这种排列是为了观测太阳和月亮的周期，是用以预报夏天与冬天的至日，和春分与秋分的季节，并用于种植和狩猎的目的，甚至连日蚀和月蚀的时间也能精确地预报出来。哈金斯推断巨石群是一种预报太阳和月亮，以及它们与地球的相对位置的手段。藉此以确定季节的变换，也可能就是一种日历。(微软多媒体百科全书“ENCARTA97”Stonehenge条)

“斯通亨奇”巨石群，说明巨石结构与人类的定居生活有直接的关系，也为建筑艺术的发展准备了重要的技术条件，所有这些进展都是新石器时代这个巨大革命的一部分。人类懂得创造他们自己的环境，懂得贸易的价值，他们以货物交换建立税收，共同来建造城镇，懂得如何生活在更大的社区之中，并发展了有用的管理制度。这些改变几乎同时发生在美索不达米亚、中国、印度和美洲，并很快地从一个地方到另一个地方散布开来。由于这些早期的农耕者没有文字，不会书写，我们只能从遗址、废墟、古墓等遗存来了解他们。但是从他们中间我们的确已看到了文明的曙光。其中英国的斯通亨奇是极有意义的里程碑，因为它代表着西方建筑艺术的开始。

西藏和台湾的巨石艺术　独石是台湾东海岸巨石文化遗址之一，以前曾发现的几根，是一种宽约2米，高约5.5米，厚约0.5米大小不等的石块。有的用巨石雕人像。雕像的风格与台湾原住民的作品完全一致（图129）。在台东附近还发现过矮石柱，都是采用板岩凿成的。这种巨大石块雕琢的独石，和带孔圆盘、石墙等成群出土，大约是宗教仪式的遗址，例如台东县的泰源遗址和麒麟遗址，是台湾麒麟文化中典型的宗教祭仪遗址；花莲县光复乡的遗址，是台湾原住民阿美族传说中的祖先起源之地。台湾东海岸拥有巨石结构的麒麟文化，大约距今4千年左右，属新石器时代文化。当时的人已经会做陶器，也有农业，还特别制造了许多大型的单石：有肩单石、有槽立石、岩棺等，他们也喜欢把几米高的巨石竖立在平原上。这些单石和有槽立石，曾经成排、成行地竖立在海边的台地上，据推测应该是当时社祭祀时所必需的。目前在台北市馆前路省立博物馆前广场上陈列了不少这种石造物（高业荣《台湾原住民的艺术》页42，台北东华书局1997）。

1995年4月8日笔者由台湾史前文化博物馆钱小姐陪同，参观了台东的都兰遗址。该遗址分岩棺区和石壁区，为台湾东海岸18处麒麟文化遗址中，发现巨石遗存最多的一处，具有麒麟文化代表性的意义。这里有6种巨石遗存，散布在山野间，规模都不大，巨石为单石，现在四周有铁栏栅围着。据台东县政府所立的牌示，说是“由‘内政部’公告为三级古迹”。

台湾原住民建筑的独石雕刻，大致与立柱相同，立于家屋门前，而独石的多寡标志着家势的盛衰和等级。学者们猜想它是建筑上所用的石柱。还发现过矮石柱，都是采用板岩凿成，可能也是用于建筑。另外还有石板柱，也是象征头目家系的权势。有人认为，此等独石（石板柱）与猎头的习俗有关。当猎头归来时，利用头发把头挂在石柱上，然后饮酒庆功，三天后取下移至

头骨架。石柱的历史，可能有数百年。

西藏的巨石文化遗迹与石丘墓葬，早在20世纪的三四十年代，一些外国考古学家或探险队，来西藏考察时就陆续有所发现。近年中国考古工作者在进行文物普查时发现得更多：如昂仁县木雅乡雅木村的列石遗迹，旧萨嘎宗独石遗迹等。西藏的巨石遗迹的主要形制有独石、石圈和列石。一般考古家学认为巨石文化是由新石器时代向金属时代发展期间，以巨石做为纪念物的一种文化现象。巨石文化在中国从东北到西南的半月形文化带都有所分布。

西藏巨石遗迹中目前发现的、比较典型的有昂仁雅木村的列石遗迹。中心部位是一“凸”字形的祭台，祭台后有数个大小不等的石圈；西部又有数个直径为百米以上的石圆圈；祭台北部是一道卵石砌成的长堤，约高一米，总长达400多米。整个列石遗迹规模极为宏大，另外又于地表采集到一件打制石器，或许可以说明其年代的久远。

石丘墓葬是与巨石文化相关的一种考古遗存。有的巨石坟墓又称石台或石室，由在几块竖立的石头的上面，再覆盖一块横石构成。横石至少有一米多长，类似门形。既有单个的，也有成群的。在这种巨石墓中“通道墓”占重要位置，通道是由巨石构成，有的长达60英尺。这种通道墓在法国和英国有数千个之多。有些建在地上，有的埋在大土丘下，常常为一个家庭的坟墓。在法国北部和斯堪的纳维亚、英国、爱尔兰均有分布，结构都为水平砌筑，墓顶采用梁柱式。巨石坟墓的墓壁上和部分石柱上刻有花纹，为云雷纹、螺旋纹、菱形纹、同心圆纹等几何图案。在西藏，1925－1928年中亚考察队的罗里赫（N·Roerich）在西藏的霍尔、南如、那苍等地发现不少石丘墓，形制多为用石块或石板在墓丘上围成椭圆形，墓的东端又立一大石板。石丘墓中出土的有青铜、菱镞、叶形铁镞，这些均被认为是早期金属

时代的遗存。

另外，杜齐在《西藏考古》中列举出数量不少的青铜小型动物纹饰的器物，它们中间的一部分是在石丘墓发掘时采集到的。这些小型动物纹饰多为游牧民族的骑马佩戴饰物，从造型上看它们同早期波斯、以及中亚的动物装饰美术似有较明显的联系，尤其是从动物造型的双双相称，动物图案的明显装饰化风格，以及手法古拙却很概括等等，都能见出些许与西亚早期艺术相似的地方。

二　美洲奥尔梅克的巨石人头像

在前面《雕塑艺术》一节里，我们曾谈论过美洲丛林中的发现，介绍过属于古代印第安人的玛雅石雕和莫奇卡陶塑，这里再补叙古代印第安文化的先驱——奥尔梅克的文化和它的巨石人头像。

在此漫长的历史时期里，整个美洲大陆的艺术表现与宗教密切相关；而建筑与雕塑不仅是政治的象征，也是宗教力量的展示。掌握强权的统治者，可以命令大量的劳动力从事建筑壮丽的祭祀典礼的中心。而这些劳动者所使用的工具都是石头制成的；他们也未曾使用车轮作为交通运输的工具，也未使用转轮来制作陶器。为此我们把古代印第安人的艺术，归到新石器时代一章中来。

中美洲最早为人所知的文化，就是奥尔梅克（Olmec）文化。它以印第安族奥尔梅克而得名，年代约在公元前第一千纪初至前三世纪，已被确认为中美洲墨西哥古代印第安人文化的先驱。奥尔梅克文化，它发祥于墨西哥的维拉库兹（Veracruz）及塔巴斯科（Tabasko）两省沿墨西哥湾的潮湿地森林。两个主要的奥尔梅克文化的挖掘地是圣洛伦索（San Lorenzo）和拉文塔（La

Venta)。

在 19 世纪 60 年代以前，人们根本不知道曾经活跃于人类历史舞台的奥尔梅克文化。1862 年左右在墨西哥沿墨西哥湾的韦拉克鲁斯州南端的特雷斯萨波特斯地方，一个工人在开荒时，偶然发现一个坟墓状的土堆，意外地掘出一个巨型石质人头雕像，高达 1.50 米以上，重达 8 吨。雕像面部表情冷峻，双目凝视，扁平坦直的鼻梁，厚厚的嘴唇；头部的雕饰类似当今美式橄榄球员戴的头盔。这一重大发现引起世人的注意，特别是考古学家们的兴趣，于是在特雷斯萨波的四周，人们开始了发掘工作。那一带被称为“中心地区”。其后又挖出巨型头部雕像 15 个。在卡伐达发现的为最大，高达 3.35 米，重量大约超过 28 吨。在圣洛伦索发现的是用玄武岩雕成的(图 130)。

奥尔梅克文化中具有代表性，和震摄力极强的，即是这种著名的巨石人头像。最早的建造时间大约是公元前 1250 年。这些雕像具有肖像性质，随着奥尔梅克文化的波及，强烈地暗示着某种信仰的散布，军事征战，以及扩展殖民地等。

最引人注目的这些巨大石头雕像，扁鼻厚唇，嘴角下垂，丰满的面颊，微鼓的眼睛，头上紧扣着头盔，显然是一尊威严的武士头像。雕像比例匀称，气势恢弘，具有强烈的震撼力。巨石头像外轮廓顺随着石头的形状而逐渐平缓，他们眼眶浅显，鼻翼扁平，具有亚洲人的特征。从形象特征上看，有些象蒙古利亚人或尼格罗种人。这些头像是独立的圆雕，以其体积的宏大和形象的写实，堪称雕刻作品中伟大的佳作。

墨西哥人类学博物馆收藏的巨石武士头像石雕，就是在墨西哥湾的圣劳伦佐和拉文塔等地发现的。这些武士都戴着与现代头盔极相似的头饰，他们之间有着相似的面部特征：圆脸而微鼓的眼睛，平而宽大的鼻子下面，是敦厚的嘴唇和微微下弯的嘴角，这可能也就是当时奥尔梅克人的特征。虽然尺寸很大，但头

像的雕凿却显得非常写实而有力，面部的皱褶起伏也很逼真。距今2000年的奥尔梅克人是古代美洲最早的写实大师，他们开创的写实风格在玛雅人那里得到进一步的发展。

人们发现，大凡巨石人头雕像所在地，却并不产那种石头，例如圣洛伦索发现有众多的玄武岩巨石人头像，其原料却产于距离相当远的特克斯特火山。那些重达20吨的巨石，搬运它们不论是用木橇拖拽，或用木棍滚动，还是从水路用木筏运输，都绝非易事。

对奥尔梅克文化真正下功夫进行挖掘和研究的，是美国考古学家马修·斯特林。他于1938年怀着极大的兴趣在特雷斯波特斯一带，试挖了五十多个土墩。不久后，在获得史密森学会和《国家地理》杂志的大力资助后，他率领一个考察队，勘探了墨西哥湾沿岸及内陆地带。经过16年惨淡经营，发现了一批奥尔梅克文化遗址，挖掘出55个人头雕像以及其它文物。他确认奥尔梅克文化分布的范围就是从墨西哥中部向东一直延伸到千里之外的萨尔瓦多。时代方面，在那一带，于公元前800年—公元前400年曾经历过一段繁荣时期，考古学家称之谓“中美洲文化时期”。奥尔梅克人为后世的玛雅人和阿兹台克人留下了丰富的遗产，并给他们的文化以一定的影响。

20年后又有两位美国考古学家组织了庞大的队伍，利用三个旱季，在墨西哥湾一带进行了大规模的发掘。他们发现奥尔梅克人的生活秩序和组织方式的轨迹，由聚居而种植稻谷的小村落，发展成为宗教、政治和文明的城市。他们认为圣洛伦索是奥尔梅克文化的发祥地，它昌盛于公元前1200年至公元前900年。他们发现地下的纪念物，无一不是经过一定的破坏后再埋入地下的。这显然是有意识的行动。为什么？有两种推测，一是认为由于有外来侵略而当地人予以破坏；一是认为这是一种宗教仪式。

在1987年又有两个新的重大发现。农民因挖水塘，偶然在墨西哥南部一座古老山麓的泉水里发现几件珍贵的文物：一把磨得精光锃亮的石斧；一只颇有分量的橡胶球；还有一座巨大的木雕半身人像，上面涂有红黑两色，而在这之前只发现石雕像。更有意思的是沉入水底3000余年的橡胶球，至今仍未失去橡胶气味。另外，在一块石板浮雕上刻着玩这种球的图像。玩球者也正戴着巨石雕像那种头盔，手执畚箕状的球拍。另一处在"中心地带"南部的阿苏尔山，也是农民在锄草时偶然发现的，除石雕像外，还有三座用玄武岩雕刻的全身雕像。其中，两座是相同的人形雕像，盘膝坐着，身体略微前倾，胸前雕有矩形饰物，目光凝视，似乎是虔诚地面对另一座高台上的美洲虎雕像。

迄今为止，发掘最丰富的还是数拉文塔。在它附近挖出一个建于距今2600年前的、深达7米状似庭院的大坑，坑底用坚硬的焦油铺成地面，镶有深蓝色的石块，并在四周围以黄土。在此之上覆盖着一层又一层具有不同颜色的泥土。1943年，斯特林花了两个月时间在拉文塔发掘，发现有高不盈尺的小型雕像，都是用珍贵的绿玉雕成，头颅呈尖状形，且画有朱砂道。从一系列较为密集的房屋地基，可以看出这里曾经是一座城市或一个圣地，有庭院、作坊、石制工具以及各种食物，包括稻谷、玉米、豆类等粮食和荤食鱼肉。

在拉文塔以西480公里的铁渥潘坦夸尼特兰发现一座独石碑，上面有不同寻常的人面浮雕，一对睁得大大的椭圆形的眼睛，嘴角下沉的大嘴，据说这是奥尔梅克人的谷神。更重要的是不久前在接近拉莫拉的河里发现四块2.5米见方的石板，上面刻有465个文字，但目前尚不能释读它们。

考古学家一直认为奥尔梅克文化盛行于墨西哥湾沿岸一带，以拉文塔和圣洛伦索为中心，但是随着发掘范围的扩大，人们在墨西哥南测的太平洋沿岸也陆续发掘出大量遗址。因此，

发掘的范围就进一步扩大。事实证明，这样做是必要的。在墨西哥城西北 14 公里的特拉铁尔科遗址发掘出奥尔梅克风格的陶器。在墨西哥城的南部莫雷洛斯州的查卡钦戈发现 30 座较大的石雕像，那里可能是一个古代的巨大的贸易中心。

至于探讨奥尔梅克文化的发祥地，有关古代印第安人文明的源头，近一百年来，成为东西方学者们探讨的一个重要问题，至今仍没有取得完全的共识。美国学者华莱士及其同事，他们认为史前有两次从亚洲至美洲的移民浪潮。第一次发生在 2 万年—4 万年前的冰河时期，亚洲人经冰冻的白令海峡到达美洲，然后逐渐南迁；第二次发生在六千至一万两千年以前，部分中国人南下越南，经菲律宾、斐济、波利尼西亚群岛到达美洲。近期《美国新闻与世界报导》说，北京学者在 1996 年 9 月访问华府画廊时，发现在奥尔梅克的展览中，1955 年在墨西哥出土的拉文塔第四号文物的一件玉圭上，刻有四个符号，与中国商代的甲骨文字一模一样，甚至可以解读出这四个竖写的符号的大意："统治者和首领们建立了王国的基础"。从而进一步证实了俄克拉何马中央州立大学教授许辉的论述：美洲文明之母奥尔梅克文化和中国商代文化有着密切的关系。他于 1996 年 2 月曾发表专著《奥尔梅克文明的起源》，第一次从文字学的角度出发，详细阐述中国商代文化的没落和奥尔梅克文化的崛起。他还从出土的奥尔梅克文物中寻觅到 200 多个玉圭、玉雕上的甲骨文字样，并带着其中的 146 个字样，两次来中国，向数位中国古文字权威请教。他得到了"这些字属于中国先秦文字字体"的鉴定。根据商代文物与奥尔梅克文物之间相似与文字相同的证据，学者们推论，大约在公元前 1120 年的时候，商纣王战败自焚，留在东夷的部队官兵很有可能从东海出逃，经日本，东渡太平洋，抵达墨西哥海岸，为当地人带来了农业、灌溉、天文、地理等知识，从而发展成了美洲第一个文明——奥尔梅克文化。但持相反观点的

学者们认为,奥尔梅克文化是土生土长的,并指出寻找两种文化关联的人都是中国人,“发现美洲文明起源于中国,无疑会满足他们的种族骄傲。”至今,人们对奥尔梅克文化仍然存在着争议和疑问,但随着发掘的继续和研究的深入,这个谜底终究会被逐步揭开。我们热切地期待着。

三　大洋洲复活节岛巨石雕像群

复活节岛位于南太平洋波利尼西亚群岛最东端,距智利3700公里,是一个由火山灰形成的小岛,总面积不到120平方公里。在这个长20多公里、宽不到10公里的三角形贫瘠的小岛上,几千年前便开始了持续很长时间的发展过程,曾经有过数万人在此生活过,并有了明确的等级和阶级划分,也曾发生过部落之间的战争。

1722年4月5日,由荷兰海军上将罗赫文发现此岛,时值复活节,即以此命名。当地土著人称此岛为赫努阿岛,意思是“世界中心”、“世界肚脐”;又有人称拉帕努伊岛,意思是石像的故乡;还有叫拉恩吉岛,意思是“上苍的眼睛”等。岛上有许多石块砌成的墙壁、台阶和庙宇。在岛的南部有一个巨大的石墙残迹,石墙后面耸立着几百尊石像。该岛以此而闻名于世(图131)。

复活节岛上的巨石雕像形成一种它所独有的艺术风格。它们有许多仍保持本来的面貌,背向着一望无垠的海洋,耸立在海岸边。每个半身像都是用整块石灰岩雕成,神态雷同。一些雕刻比真人大得多,有的高达18米,有六层楼房高,重量超过20吨,小者也有3-5米。它们以其又长又大的头部和粗略的身躯,极富表现力,而又十分宏伟。在东南海岸上还有一种巨型雕像,头上戴着圆柱形红帽子,也用整块石头雕成。巨像被安置在用磨平的规整石块搭砌而成的宽阔的平台上,石基长达60米,

高3米，很像一个祭坛。还有一种下部雕成楔形，插在山坡上。还有一些祖先像，有些写实的，也有些则把祖先形象与动物图腾合而为一。此外岛上的拉诺拉拉库火山山坡上，还有100多尊未完成的巨石像。

这些巨石雕像神情庄严冷峻，都有一对大耳朵，垂在腮边；每个雕像还都有一个大鼻子，最长达4米。石像身上还刻有飞鸟鸣禽的花纹，颇似人体文身。眼睛凿成椭圆形，内凹，前额略后倾，薄嘴唇，翘下巴，有着长方形的大头和短小的躯干。石人都没有腿，双手生硬地垂在两边，紧贴着肚子。这种奇特的造型赋予石像以独特的风姿。

石像分属两个时期。前期约开始于公元700年，石像制作较粗糙，面向大海。后期约当1000－1700年，以长耳型的巨大石像为特征。造型源于前期，石像头部长大，正面呈长方形，下颌突出，鼻子略凹，两臂曲放在腹部，头顶平坦，上面安放一只当地人称之为普卡的圆柱形头冠。不少石像的背部刻有表示文身的记号。石像的神态庄严而又神秘，当地人称之为“摩阿仪”。在岛上的采石场中仍残留有许多个没有雕刻完的石像，最大的一尊高达20米，背部尚未从岩石上切割下来。

雕像以坚固的火山凝灰岩为材料，取自岛东部拉诺拉拉库火山口斜坡上的石场，而头冠的材料则为红色凝灰岩取自岛西端距拉诺拉拉库11.2公里处的另一个采石场。一般认为，古代雕刻家们是先在岩体上雕刻石像的正面，然后把它们从岩石上切割下来，再对背部加以雕琢，待运到巨石平台，再进行一次加工后竖立起来。关于如何搬运这些巨石像，存在着不同的解释。一种意见认为，是先用树枝搭成一个巨型木橇，把石像撬上木橇后，以人力用绳索拖着木橇，沿着用芦苇或青草铺设的道路移动。另一种意见认为，是先在石像下填放小圆石滚棒，然后用粗绳拖拉至目的地。

根据语音学和其他方面的证据，7—14 世纪，从波利尼西亚群岛的其他岛屿上，陆续有几批新石器时代居民来到复活节岛定居，他们是岛上石基平台和石雕像的创造者。平台和石像都具有宗教性质，平台是祭祀用的祭坛，后来才在上面竖立起石像，石像则代表那些死后被神化的酋长等重要人物。虽然附近的马克萨斯群岛上也有石块上雕刻人像的传统，但在太平洋各岛中，还未发现与复活节岛相类似的巨石雕像，岛上除石雕人像和石基平台外，还有石屋村落、太阳观察台、石墙以及许多表现人和鸟类形象的岩石雕刻等遗迹。

大约在 1680 年，岛上发生了一次动乱，人口锐减，此后，多数石像从石基上被倾倒，不少雕像被半埋入土中，仅露出头部。目前，关于雕像的年代及岛上居民的族属及起源等问题，尚存在很大分歧。对石像的头冠为何采用不同的颜色的石料，而不在一块岩石上雕刻，也有不同的解释。

马克萨斯群岛石雕人像　马克萨斯群岛位于南太平洋波利尼西亚群岛东端，由 12 个岛屿组成，分为南、北两个岛群。岛上文化遗迹属波利尼西亚古代文化体系，一般认为年代约从 14 世纪至 19 世纪初，其发展水平仍处于新石器时代。

该群岛的古代遗迹，除最著名的北部努库希瓦岛上被称为“奇异的榕树广场”外，就是石雕人像了。马克萨斯雕像与复活节岛上的石雕人像比较，不论是在形象、大小、风格技术都是迥然不同的。人像以暗红色的火山凝灰岩雕琢而成。取立姿或坐姿，形态矮胖，无颈，手臂呈弯曲状态，双手捧住突出的腹部。部分的雕像的嘴是张开的，露出舌头。石像平均高度约 0.9 米。最大的一尊发现于希瓦瓦岛，高约 2.6 米，当地人称为塔卡伊。旁边有一重约 3 吨的石雕人像，代表一位名叫提乌奥奥的英雄酋长。根据民族学材料，石雕人像的意义是表现氏族酋长等受人尊敬的人物，或者显示当地宗教的神圣权力。

第五章 现代原始民族的艺术

我们在上面所说的旧石器时代、中石器时代、新石器时代这些考古学上的年代，并非绝对年代。在某些地区，上面提到的每一“时代”都确实在历史上占据过一个特定的年代，而且依同一秩序，逐一相承，但其起迄的绝对年代，并非全世界在时间上完全一致。切不可想象会在世界史的某一时刻，天空突然吹起一阵号角，于是从中国起，到秘鲁止，每一个猎人都会把他们的武器和陷阱抛到一边，大家同时开始种麦子或稻子或玉米。事实上，旧石器时代在中部澳洲和北极美洲一直延续到近代。新石器时代的革命开始约于距今 7000 年以前，在埃及和美索不达米亚开创了新石器时代，但其影响初次见于英国或德国的，是在 3500 年之后，约为公元前 2500 年。当新石器时代在英国出现时，埃及和美索不达米亚已进入青铜器时代约 1000 年了。历史的发展是如此的不平衡，当英国即将进行产业革命时，新西兰的毛利人还在使用光滑的石质工具，而那时，澳洲人的经济则是“旧石器时代”的。

在世界的某些角落，至今可以看到一些民族仍滞留于新石器时代，有的甚至是旧石器时代的遗族，它们包括非洲的原始民族和南太平洋一些岛屿的民族以及美洲和世界其它地区的一些民族，我们称这些民族为现代原始民族。因为他们没有文字记载，他们的文化靠习惯和传统进行延续；因为他们那种封闭式的自给自足的社会，他们代表着人与自然环境间的一种平衡状态，当接触到都市文化时，他们的文化就会受到损害。在发达国家

的包围之下，大半这些原始社会都一一瓦解和悲惨地消失了。然而这些原始民族的文化遗产使我们现代文化更加丰富，他们的习惯、信仰、民俗、音乐、雕刻、绘画被民俗家们记录下来，原始艺术在西方以及全世界受到普遍的欣赏与热爱。

第一节　非洲原始部落艺术

根据近年在肯尼亚和埃塞俄比亚的考古发现证明，非洲是人类发源地之一，非洲也是艺术的发源地之一。

人类最早的高度文明之一的埃及文明，它就是植根于黑非洲。非洲最初的居民是由狩猎民组成的部族。他们的后裔是赤道森林的俾格米人与卡拉哈里沙漠的布须曼人。后来他们被内格罗人驱逐或统治。内格罗人最早生活在西非，从公元 1 世纪向南扩张，并把农业与铁制工具向这些地方推广使用。

一般说来，我们现在看到的非洲艺术品，是由历史时期的、或现代生活在撒哈拉大沙漠以南的艺术家所创造的。这些艺术家属于范围广泛的多种多样的非洲文化，而每种文化都有自己的语言、传统和艺术的特征。虽然广袤的撒哈拉大沙漠，犹如一道天然屏障横亘在大陆的中部；但有许多迹象表明从远古时代起，就有一种值得注意的影响，曾沿着贸易的通道穿越过这个大陆。

非洲艺术，照亮过这个广袤大陆的历史、哲学、宗教、社会等各个方面；非洲艺术品的意义和内涵，至今仍鼓舞着当今欧洲和美洲的现代艺术：本世纪的西方艺术家赞美非洲艺术的抽象化，以及他们对自然的自由态度。

非洲艺术的历史悠久，最古老的艺术有保留在撒哈拉大沙漠中的塔西里和恩尼地的崖画和岩刻（公元前 6000 年至公元 1 世纪）。另外一些古老的艺术，诸如雕刻和青铜装饰品等，其丰

富的传统仍在继续着，艺术家们既能运用传统的艺术手法，也创造出非传统的流派。

非洲艺术家发展着雕刻、建筑、家具、陶器、纺织品和珠宝。此外，人体装饰、绘画也都是非洲艺术的宝贵部分。

最通常使用的材料有木头、植物的根须、金属（特别是青铜、铁和黄金）、象牙，粘土，泥土和石头。表现的形式在各种媒体中都是多样化的，从自然主义到完全的抽象化，而艺术风格则遵从在一个特定的文化区域中建立起来的传统。在非洲艺术中值得注意的是，既维持传统的艺术形式，同时又鼓励创造与革新。

在非洲文化中，公众的评论是美学的准则，恰恰是艺术传统的本质部分。艺术家与鉴赏家正本着这种美学的准则，贯彻于提炼形象的过程中，在抽象化的过程中。例如，在尼日利亚西南部的尤巴部落（Yoyuba），它雕刻作品的美学准则含有非写实的因素。这些因素造成形象比例的歪曲，造型的平直。这些因素排除了自然的体形姿态，却意味着年轻和健康、匀称和对称。所表现的每一个形象，都处于理想化的青春时期，形体的平滑也意味着年轻和健康，而没有自然形态的不完美之处。这种艺术着重点在于共性而不强调具体表现。在某些非洲文化的美学准则，是有意扭曲如实描写的特征。例如在尼日利亚的伊波部落雕刻着病态的、畸形的、可怖的、扭曲的面具，以表现那些无法无天的、邪恶或危险的恶魔。在伊波部落的化装舞会上，这种面具通常与另一种面具相对比，那是些有着优美面貌的、令人愉快的面具，以表现和平美好的人物。（微软多媒体百科全书 ENCARTA97，非洲艺术与建筑条目）

一　非洲的原始艺术与欧美的现代艺术

艺术是没有国界的，原始艺术是世界艺术宝库中的一块

璞玉。

从80年代以来，美国各地博物馆和艺术中心竞相展出主要是来自非洲的原始艺术品，从而在美国掀起一股使越来越多的人喜爱原始艺术的热潮。列斐伏尔说："消失了的时代的社会结构对我们已经没有实际意义了，但它的艺术仍然有一支无法代替的价值。"当前从西方到东方出现的这股原始艺术热，也正说明它具有其独特的艺术魅力。同时也由于科学技术的发展，促使生活节奏加快，人们的精神常处于紧张状态，渴望从艺术中获得调节，已无暇去欣赏冗长繁琐的作品了。

随着对原始艺术兴趣的勃发，进而对现代原始部落的生活方式的探讨，其实这方面17、18世纪的探险家们就已提供了许多材料。

就拿非洲的几个例子来看：

在东非坦桑尼亚北部和肯尼亚的图尔卡湖以南的广阔草原地带，有一支游牧民族马萨伊人，素有东非的吉卜赛人之称。马萨伊人约有35万。马萨伊人嗜饮牛血，认为牛血可以增加力量和勇气。每逢生病、分娩以及行成年礼时都要饮牛血，格斗的胜利者被允许用嘴对着刚杀死的牛的血管吮血，这是一种崇高的荣誉，以显示勇士的强悍。头发也被认为是力量的象征。男子从幼年开始即留发，并梳成许多小辫子。妇女不蓄发但喜戴各种饰品，在耳轮的任何部位都可以穿戴很大的耳环，还有很多层的项圈，而最有民族特色的是在上臂和踝部戴铜环。他们还在头顶与额头以及鼻梁上涂绘红白相间的图案，有的像个丁字形。

南部非洲的布须曼人，布须曼的意思是丛林人。据考察，布须曼人现有5万多人，主要生活在博茨瓦纳，其余分布在纳米比亚、津巴布韦、安哥拉以及南非共和国。

本世纪50年代以前，人们对布须曼人了解甚少，因为他们几乎与世隔绝。由于他们没有自己的文字，对其历史文化的了

解，主要来源于世代相传的口头传说和遗存在各地的岩画。从70年代起，研究布须曼人的学者突然多了起来，其人数甚至超过布须曼人本身。因此人们对于他们的了解也越来越多。

布须曼人并不是南部非洲的土著居民，而是从北方迁移来的。据考察结果断定，布须曼人的祖先原来居住在赤道东非和中非东部一带。

布须曼人从体质上看，个子矮小，体格细弱，皮肤呈黄棕色且易起皱纹，黑发呈胡椒粒状，高颧骨塌鼻梁，有些还有内眦赘皮。乍看起来这个民族颇像蒙古人种。他们的先民约在一万年前就到达南非各地。如今他们生活在卡拉哈里沙漠，逐水草而流动。每个群体约二十多个人。他们没有任何财产积蓄，随身携带的东西只有盛物的兽皮袋、掘棍和弓箭。他们从小练就一双飞毛腿和铁脚板，善骑的民族也为之惊叹。每到一处营地，便用干枯的树枝和茅草搭起一个简陋的圆形窝棚，主要用来防雨和遮荫。男人们以捕猎野兽和禽鸟为主，男人从小就要学习掷扎枪和射箭。他们善于模仿鸟兽的叫声，能辨别鸟兽的足迹，在狩猎时通过暗号协同行动。妇女主要采集可食的野菜野果，有时捕捉昆虫等补充肉食的不足。他们用摩擦生火取暖或烧煮食物。

布须曼支系昆人的成年礼。少女初潮一来，马上要送到单独住所隐居起来，其间少女不能接触土地，不能见阳光，也不能见男子，只有送饭的妇女可以陪伴一阵子。在隐居期间，每天有一群妇女围着她的住所跳舞唱歌，要裸露出下身表明性别。有时候两三个年长的男人也参于其间，手持树杈在前面领舞，并模仿羚羊动作和羚羊求偶的声音与动态，舞者们却要忌看少女。少女初潮结束后，母亲先给女儿洗身，再在少女的双肩、后背和胸前刺青，并且用刺青的油脂和烟灰和成的染料，把她的脸照大羚羊的样子涂绘起来，还要在头部扎上饰带，胸前绕串珠，下身

用兽皮遮饰。当少女被领出棚外,男女老少群起手舞足蹈尽情说笑,只有少女要一直保持严肃,既不能说笑,还不能抬头看人。因为人们确信少女如果低着头,就意味着狩猎大羚羊时靠近它也不会被发现。为祝贺少女成年,众人跳舞须尽情方散。这种场面在南非的古代岩画中就曾有过反映,历史的记录与现存的风俗完全吻合。

现代原始部落艺术,它是植根于反朴归真、回归大自然的心理体现。在现代用理智统治的世界里,原始人类充满幻想的艺术内容,以及单纯直率稚拙的艺术形式,重又引发出人们对它的爱好。

原始社会的画家与非画家、艺术与非艺术并没有明确的界限。虽然 20 世纪的现代派的画家在这一点上,就其哲学基础而论与原始艺术存在惊人的一致性,但究其实质是不同的。史前时代的艺术家也好,现代原始部族的艺术家也好,他们所创作的原始艺术品主要是为宗教信仰服务的一种工具,并不具有我们想象的那种"艺术"的现代含义。虽然许多原始艺术都是再现性的,在通常的情况下我们可以辨明其原形,但是从本质上来说,它再现的是经过原始宗教观念过滤了的东西。而且它们的产生往往是根据原始宗教的某种礼仪的需要创作的,无论是音乐舞蹈或造型艺术概不能外。正是被各种原始宗教意识激发出来的想象力,以及这种想象力取得恰到好处的表现,那种丰富的"神灵世界",使一些欧洲的大画家们为之倾倒。

非洲对世界文化贡献最大的首推传统的雕刻,虽然这些作品在"黑暗"大陆结束之前,鲜为外人所知。这些作品最初只是作为殖民主义的战利品为博物馆收藏。之后,这些收藏品才引起那些急于寻找新鲜灵感的欧洲艺术家的注意。乌拉曼克(Vlamink)、德安(Derain)、毕加索和马蒂斯偶然在巴黎发现从刚果及法属苏丹发现出来的雕像及面具之后,竟至迷恋到了不

能自己的地步。其实这些画家的兴趣在于非洲雕刻的一种普遍的敏感性，虽然很多年以来，对这些敏感性的理解只限于纯粹造型美的痴迷，而雕刻的内涵，它的功能及象征意义是什么也不甚了了，只是愈发沉浸于非洲雕刻的神秘之中。

二　雕　刻

雕刻中的祖先与祖先守护神像　在发掘巴勒斯坦史前杰里科遗迹中，找到公元前7000年的雕制的骷髅头，这是用死人的头骨涂上一层加进颜料的石膏，再嵌上两颗贝壳作眼睛。这种雕刻因每个骷髅的基本形状不同，再加工塑造，形象还是多样化的。这种人头雕刻始于远古，一直延续到罗马帝国灭亡为止。

原始人为什么要这样做呢？是为了使生命在死后仍能继续下去，采用便于长期保存的石膏代替人的皮肉。从发掘遗迹时得知，这种骷髅头被安放在住房的地面上，而尸体则被埋到地下，这种安葬方式，活人与死人同居一室，使祖先可以随时随地保护后代子孙。类似的做法，在19世纪的新几内亚斯比克河地区也发现过，目的仍然是为了套住死者的精神，保留死者的灵魂。这种信仰也反映在他们的其他雕刻作品中。例如新几内亚斯比克河流域发现的木雕《顶鸟的头像》，脸上布满了花纹，眼睛用贝壳制成，是木雕最惹人注意的重点；身体只简化成为一根支撑的柱子，四肢卷缩成为胚胎中的样式，这也正是他们埋葬死人的姿势。人的头上顶着一只大鸟，鸟的双翅伸展欲飞，向上冲击，以此象征他们的祖先精神与生命的力量永存。

雕刻艺术在非洲历史悠久。1931年在尼日利亚的扎里亚贾巴人居住的诺克村，发现过一些赤陶头像及其残片，有些头像与真人等同，人物造型是典型的非洲黑人形象，头发、胡须、纹面一些细节也时有精采的表现。1949年，英国考古学家B·法格

在离诺克约140公里的杰马又发现一件精致的赤陶头像。刻画出椭圆形的脸庞柔和而圆润，鼻子和嘴唇的线条鲜明简练，并具有特色的发式，表明作者的技术是成熟的。诺克村一带发现的人物雕刻，附带着手镯、脚镯、腹带、帽子等饰物，有的雕像还饰有锡制的串珠项圈或者带着有柄的石斧。一些动物雕刻也很精巧，尤其是猴子的坐像情趣盎然。这些古代黑人作品，较早的是公元前700年，被称为诺克雕刻。

这些作品与崇拜祖先相联系。人们认为，死亡不是生命的终结，而是生存的另一种形式，因此他们虔诚地崇拜死者，认为死者会经常留驻于活人中间，并拥有超自然的力量，善良的祖先能够惩罚罪犯，保佑子孙。当死者灵魂已经离开身躯后，人们要为他再营造一个栖身之处，那就是祖先雕像。

雕像经常是用一块整木雕成。身体往往呈直立状态，双手对称下垂，有的拿着东西，或抱着孩子。有的雕像点缀着贝壳、羽毛、动物牙齿、布片、兽皮、这些大约是他们生前曾有过的东西。(图132,133)

从雕刻风格看，西部和东部的雕像有着显著的区别。在西部，形象比较生动，富于想象力；而在东部，则比较单调死板。一些雕像具有写实特点，另一些雕像却像是一个立体的几何形体。

非洲雕刻家的创作，往往与真实的对象相距很远，甚至完全变形。而形成与原来的生理结构有所变异的雕刻形象，并不是凭空臆造出来的，而是要经过许多代人的艺术实践，从视觉上和意识形态上形成共同概念的反映。不管非洲艺术家是属于哪个部族，创作哪一种雕刻，都显示出大胆的创造精神、强烈的节奏感以及新颖的构思。他们的艺术创作构思是受非洲人的宇宙观的驱使，决定了他们特有的形象思维体系。他们确信自己的才能、自己的观察，以及自己对形式感的理解，恪守着非洲艺术风采。在他们的作品中，有一种扑面而来的纯朴气息，尤其是它那

震撼心灵的夸张了的造型和强烈的节奏感。

非洲艺术与他们的宗教信仰密切相关。他们相信神与祖先的灵魂确实可以与雕像共存,他们把希望获得帮助和抵御的力量都充填在雕像当中。他们笃信有一个创造世界的最高的神,而这个神又是万能的,他具有操纵一切生命运转的能力;但他把人间的诸多问题分别委托给一些辅助他的神,由他们行使管理的权力。众多的专业的神分管着风、雨、河流、谷物、蔬菜以至于战争与和平等等。他们企图与这些神进行沟通,希望得到神的保佑,从而能制约自然力;并借助某些宗教仪式,能够使那些神灵滞留在雕像中,把无形的神幻化为可见的神,他们既可以接近神又可以得到神的恩惠。

非洲人相信来世,祖先的灵魂虽然到了另一个世界去了,但是他们的后裔家属还要与他们保持良好的关系,重要的事情还要同他们商量。祖先体现出家族的一致性与内部凝聚的力量。氏族祖先的雕像藏在山洞或圣墓中,由秘密社团警卫着,而家族祖先的雕像就放在家里。

产自刚果的一些人像木雕,在头部与腹部要刻出很深的纹路,为的是把死人的骨灰调合上颜料及药材撒进纹路中,然后再用软木把纹路封住。他们认为只有这么做才能使死人的灵魂常驻雕刻中,从而这个雕刻也就富有了灵性,会起到永远赐福于后代的作用。

加蓬土番祖先的骷髅头是要放在大缸里保存的,他们为了祖先的灵魂能在缸中永保安宁,还要雕刻一个保护神置于缸上。中非西岸不用木头而是习惯用黄铜等金属制作,那是出于在热带气候下便于保存得长久的缘故。这种保护神大致有它们共同的格调,往往是总体呈平面,除脸部以外,身体和四肢被简化成镂空的三角形。有的在头部用几个简单的半圆形作装饰,脸部却像个椭圆形的碟子,眼睛像两个圆球,三角形的鼻子窝藏在碟

子的中央。这种特定的造型构成肃穆和谐规范化的形制，作者采取这种形制有宗教上的要求，体现出与我们完全不同的精神世界。

其他雕刻 非洲雕刻作品充分显示出艺术家的高度才华。仅就木雕而言，大致分为大小两种不同类型，而各有其不同的用途：

大型木雕多作为墓地的纪念柱，或与建筑相结合的装饰。尼罗河上游的很多部族的木雕，是把一整段木头雕刻成固定的和程式化了的形象，有的还要刻上死者拥有的财富牲畜等等。而与建筑相结合的，有放在首领坐椅旁的浮雕柱、窗子、门楣以及房顶的支柱上的装饰性的雕刻。其中最有代表性的要算是作为传递消息的木鼓。木鼓实际上是凿成有洼穴的木头柱子，并附有丰富的装饰，装饰的题材内容多为动物图形。大型木雕一般比较粗糙远不如小型木雕刻得精细。

小型木雕形式多样，艺术效果也各有特色。雕刻用的木料最坚硬的有黑木、红木、铁木，使用硬木雕刻出来的作品细腻平滑，富有光泽，特别是表现黝黑皮肤的人物，可谓浑然天成，具有古朴自然之美。用软木雕成的作品，表面显得粗糙，不过这种木料的作品当完成后，还要涂上红、白、黑褐等多种颜色也别有情趣。各种颜料大都取之于当地的土产，白色颜料用白土制造，黑色颜料用煤屑制成，红色颜料用粘土制成。罕见的黄色却仅在喀麦隆和刚果的小雕刻品中见到，而青绿两色只在达荷美以及南尼日利亚的大型雕刻中出现。

非洲许多地区以装饰木雕而驰名于世。扎伊尔的装饰雕刻种类繁多，包括人像木雕以及木器用品、家具和墙板上刻制的装饰木雕等。象牙海岸的烟管、安哥拉的木椅，以及喀麦隆的颜料盒上的雕刻图案都各具特色。这些图案题材以编织花纹为主，间有动物题材，植物题材比较少见。

原始部族不可能正确地理解各种自然现象，更不可能掌握其科学规律，了解其因果的关系，从而曲解了人与自然的关系。企图靠祈求礼拜，讨好神灵，求得消灾降福，从而逐渐地创造出一套巫术。

所谓巫术，即是从简单的联想出发，以象征的手法，采取独特的类比模仿等活动，建立一种歪曲虚妄的信念，再以这种信念去解释他们不明其究竟的各种自然现象。但它又是以现实生活为基础的。雕刻只是作为巫术活动的工具，为此原始民族竟能激发出极其丰富的构思，制作出形式千变万化但主题却相同的光怪陆离的原始艺术品来。

非洲传统艺术的诸多形式都与巫术有关。而这种巫术信仰称为万物有灵观，他们把一切都看成是有灵魂的，即使砍伐一棵树，砍伐之前先要膜拜此树的灵魂。在他们看来某棵树的灵魂仅仅是灵魂的一部分，把树的灵魂与其他生物的灵魂合并在一起便成为所有生命的灵魂。除此之外山川、湖泊、日月、星辰都有灵，万物概不能外，都要顶礼膜拜。他们认为只有这样才能扶正辟邪，多子多孙。基于这种观念他们举行频繁的巫术仪式。而巫术仪式所必须的音乐舞蹈特别是造型艺术，可以把许多本不存在的那些无形的精灵形象化，并赋予它生命力。人们通过这些巫术仪式把部族成员团结起来，进行集体活动和社交活动。其更主要的目的是想通过仪式控制自然，使自然秩序化。

反映巫术活动的《跪着的女人》(图 134)是刚果一位著名的艺术家“布利的师傅”制作的。这个雕像表现的是一个女巫，从造型上看，双手拉长，拿个空罐子，眼睑下垂，双腿跪着。她正在进行巫术活动，面部的表情极为虔诚，可以说已经达到走火入魔的程度。手中捧着的空罐子，人们把谷粒投掷进去，以此占卜吉凶祸福。在刚果这类的雕刻作品很多，有单个女人 的跪像，也有两个女人的跪像，其用途是相同的。

《头顶凳》(图 135)。也是一种常见的木雕形式，是由一位妇女跪着用双手托举凳面。这种雕刻兼有圆雕与浮雕两种工艺。非洲人把这种头顶凳看成是活人与死人灵魂进行联系的纽带，所以极为珍视。在阿坎、巴鲁巴、扎伊尔以及巴松叶人的某些部落，这种凳子只有显赫勋贵才配使用。生活中他们也有把奴隶当凳子坐的，有的国王死了，一定要坐在他妃子的身上一起埋葬。

班巴拉人木雕。班巴拉人是马里最大的一个部族，除沙漠地区外，遍布全国。他们是一个勇敢而有智慧的部族，坚持自己的传统宗教和风俗习惯。他们的木雕像的特征是脸面凸起，唇部突出，发饰下坠，姿态生硬而有力。一种叫“塞古”的雕像，其鹰勾鼻从头顶越额而下，身躯细长，呈圆柱形；半圆形的乳房，雕刻在胸部较下的部位；两臂自然下垂，手部宽大，手掌张开，发式也很别致。很少涂颜色却附加装饰品和金属钉，有的嵌入贝壳或珠子作眼睛，鼻子和耳朵上附有精美的铜环。

《契瓦拉羚羊顶饰》(图 138)十分有名。羚羊是班巴拉人的象征。当地青年男女喜欢在喜庆节日时，用这种饰物装饰自己。班巴拉人经常将羚羊题材用于木雕，但并不是一成不变地重复，而是把它和人像及其他动物形象结合起来，用不同的形式来表现。

多贡人木雕。马里的多贡人是沃尔特河流域的农业部落。他们是几百年前从南方迁徙来定居在廷巴克图以南的。其木雕艺术，同多贡人一样，具有独特的个性。最古老的雕刻人像叫特勒姆，大约产生于 200 多年以前，这是一种举着胳膊的人像，往往和动物雕刻结合在一起，其形象在祭祀器皿、凳子及木槽上可以看到。这种雕像的特征是：木料坚硬如石，多为灰色和斑红色，极富表现力。有的人像具有男女两性的特征：面部有胡须，却又乳房突起，肚脐显露，后背弯曲，臀部线条凸现并猛然折断，

多为跪像或坐像，有的佩戴珠宝，有的拿着斧头，还有抱着孩子的。

近代的多贡人的雕像，构图趋于几何形体，艺术风格平直酣畅。特征是雕面明显，雕线多呈直角形，身躯与四肢有形似宝石的切面，肚脐呈金字塔形，头部往往形成一个半圆形，在下额处切断，两目和嘴呈三角形或方形，两耳为半圆形下垂饰物，鼻直如箭，有的佩戴串珠，有的把两个人像并排安放在一个台座上。雕刻适宜多角度欣赏，节奏感强烈又具装饰性。例如《夫妇雕像》作品形体和谐，间距匀称，男人左手搭在女人的肩部，是俩人相随相伴共度人生的生动写照(图 136)。

非洲许多地区的雕刻家首先将整块木头粗雕成头、躯干及腿，先以其纯熟的技巧雕出雏形。如加彭芬格族的祖先骨灰盒上所雕的木制人像，这种雕刻具有婴儿的特征，又赋予它作为代表年长、祖宗及裁决子孙重要事情的权威性。詹姆士·费南德兹对这种互相矛盾的特质做如下的解释：人死后通过祭祀活动随着时间的消失，就能逐渐接近早已亡故的祖先。另一种解释为祭祀祖先的原始含义是企盼生殖与增产，婴儿即象征新生命的诞生。在万巴的诺克文化中，所发现的陶土头像，也表现同样的观念，它的脸长有胡子，而头形却是婴儿的样子。原始艺术就能够做到以一种不合理的形式或矛盾与夸张的手法来强调“生命”力。

一般人坚持认为，整个非洲艺术是在宗教气氛笼罩下，“为艺术而艺术”的创作观念，在非洲是根本不存在的。

三 面 具

非洲现代部落民族的艺术，除了雕刻外，面具是盛行在原始部族中的一种特殊艺术形式。面具用于典礼的演出，通常是表

现特殊身份，也是一种肖像的类型，或是一种面部的保护屏。

人们使用面具，戴着面具进行祭礼性的舞蹈，可以追溯到旧石器时代。意大利的阿达拉山洞有一幅石刻《祭舞》，距今有一万年左右，当时是把野兽的头戴在头上。现在原始民族的面具形式与含义就更为复杂多变了，他们用木材、篮子、树皮、玉米壳、布料、皮毛、头骨和其它材料制作的面具来覆盖面部或整个头部，甚至盖到肩头，有时竟可把整个人套在里面。面具的造型异采纷呈，从写实到抽象的都有，装饰手法也极其丰富。秘鲁皮洛(Pueblo)印第安人的卡奇纳面具(Kachina)，面部特征极为简略，反之在太平洋西北美洲土著人对面具则往往精雕细刻，并附以颜色。有的在面具的口部等处设计能够活动的机关，有的在一个面具上还套着另一个面具，有的面具制作出来并不是为了戴，诸如大洋洲用于典礼上的面具，和爱斯基摩人的那些小型面具，只是用于套在妇女的指头上。

制作面具在许多文化中是一种重要的艺术表现。来自非洲、大洋洲和北美土著文化的面具，都受到人们的高度赞赏。

宗教仪式上的面具　在世界上，许多社会中面具占据着重要位置。面具既可以被舞蹈者戴用，也可以用于狩猎仪式或参加葬礼，更多的是被巫师们所戴。但无论是用于任何场合，面具都是为了使戴用者改变形象，使其神灵化，从而具有超凡的能量。

埃及法老王死后所戴的面具是用黄金制成，并嵌饰红玛瑙和宝石。在古埃及死者戴面具是作为葬礼的一部分。

在祭祀仪式中，一个舞蹈者戴上面具后，通常被认为他已经转化成为神灵了，或代表着所扮演的神灵，或认为舞蹈者即是神灵的载体。面具往往被认为具有伟大的力量，潜伏着危险，除非运用于适当的典礼才能加以消除。制造一个面具也可能是某种仪式的主题。例如，美洲某些土著民族的面具，必须用活的树木

雕刻，并要举行典礼，供上香火，以祈求神灵的许可。

宗教仪式上的面具具有多种性能：表现神灵和神物，表现善良与邪恶的灵魂，表现祖先和死者的阴魂，还有动物神以及别的有力量控制人类的东西。人类祖先或图腾祖先的面具，或以人或以动物的形象出现，都被认为是民族或家族的根源，成为家族的骄傲。当人们戴上面具则被认为是神灵附身，受到参加典礼的人们的尊敬。那吓人的 6 米高的新几内亚的巴布 亚岛的图腾面具，能驱赶恶魔、保护生灵。图腾、祖先和别的神灵的面具也经常被用于成年礼。在农业仪式中面具可以是代表雨水或丰收的神物。各种动物面具，则往往在那些为狩猎成功而举行的仪式时戴用。

全世界的萨满都戴着面具进行巫术活动。在东亚和斯里兰卡，戴面具是为了保护生灵，消除灾难，甚至治疗疾病，诸如麻疹和霍乱。在某些部落中，戴面具有着神秘性，对那些做坏事的人起威慑的作用。在非洲有些地方，法官戴着面具以保证审判的合法性。无独有偶，古代的欧洲刽子手也是戴着面具的。在墨西哥等国家的节日中，面具可能用于娱乐、表演、说故事，甚至配合讽刺画对社会进行讽刺。在古希腊罗马和中世纪的日本，战争中戴着吓人的作战面具；北美西北海岸的人们其作战面具仍存在于某种仪式中。

在葬礼时戴面具的舞蹈者，是为了引导已故的灵魂到阴间去，使他们不再祸害活着的人们。在纪念性的仪式中，戴面具用以代表已故的重要人物或祖先。有时候，如在前哥伦布时期的墨西哥，面具也被放置在纪念像上；葬礼的面具也有时被安放在尸体的面部。这样的例子在古埃及、罗马、中国和墨西哥都有。在古埃及面具既保护死者避免恶魔的侵害，也企盼死者来世幸福。

仪式的面具一直存留在各种现代的文化中，表现形式多种

多样，诸如在群众游行队伍、戏剧演出等风俗习惯中。

非洲的面具艺术 面具在非洲原始艺术中最具特色。面具在原始部族的眼里并不是一种化装品，而是把人的灵魂输送到另一个世界去的工具，它本身就是一种神物，而不能随意地接近它。面具的功能绝不限于遮盖持有者的本来面目，而是为了在他人的眼睛里不再是常人的脸，而是神秘世界里各种奇谲怪诞的神灵形象。正是从这一点出发，创作者尽量摆脱开人脸比例的约束，进行任意夸大或缩小某一部分，经过他们创作出来的种类繁多的面具，在某种程度上这些面具也正是创作者内心幻想的产物，反映创作者的信仰。它既可以引起部族人的陌生感与恐惧感；也是原始艺术杰出的创造。

原始部族人们的精神所在，不可能只局限于参加巫术仪式及敬献供品等，他们还要把自己的精神世界，通过音乐、舞蹈等仪式活动，以具体的形式表现出来。在各种仪式进行过程中，人们戴着精灵面具，穿着特制服装，佩带饰物，载歌载舞，其精神世界即为某种精灵所取代。

面具的使用常和音乐结合，它们协作的最终目的是创作出一个喧闹的世界，并且通过面具给参与祭礼仪式的人强烈的视觉刺激，以达到改变他们的意识形态的目的。

面具的形状千差万别，大小不一，小不盈尺，大可越十米，既有令人惊心动魄的奇禽怪兽，也有发人思索的几何造型。非洲艺术家创作的面具，要求物象的外形特征从属于作者的信念，符合他们的宗教需要，为此打破常规，诡异奇绝，在文明社会中是看不到的。

比如：面具中有的一对圆睁的大眼睛可以占去面部一半的位置；为强调一张吼叫的嘴，面具又可以毫无顾忌地把眼睛和鼻子从它们原来的位置上排挤掉；一对隆起的双乳可以拖长过膝；人的头部竟也可以占全身比例的三分之二等等。如此别出心裁的

构思,使文明社会的艺术家们为之倾慕不已。不过只要我们善于观察和深入的体会,就会在那些相互对立、而又相互关联的形体组合间,体会到原始部族对宇宙,对永恒真理的执着追求。还可以从作品结构中感受到某种潜藏着的、强劲的生命力,我们也会从某些看似怪诞离奇的形式中,生发出无穷的情趣与绵绵的情思。

非洲面具这一原始艺术品,更加重要的是体现出非洲原始部族人们的集体生活、集体观念和集体的情感;并且从面具的形制的设计中体现出他们的智慧、意志和力量。生活中每当自然灾害降临,深感无能为力的村民们,就会把他们平日珍藏的面具戴起来,在夜晚随着狂烈激越的鼓乐声,手舞足蹈,尽情地渲泄着他们的情感,凝聚起集体的力量从而产生戏剧性的效果。或戴上面具像幽灵般在村内村外静静地徘徊,用最富启示性的动作祈求获得魔法,产生超人的力量去战胜自然灾害。就是在这种特定的充满着神秘气息的场合下,面具与雕刻才发挥出猛烈地震撼人们心灵的力量,达到忘记自我存在的境界,仿佛置身于世外,处于虚幻迷妄状态中,得到在正常状态下无法获得的精神上的享受和满足。

非洲怪诞的神灵形像,在原始民族的造型艺术中占有极为重要的地位,面具的多样性,实际上是体现原始思维中"神灵世界"的丰富性。这并不仅是我们从艺术角度上理解的、原始部落民族丰富表情的再现,而且是他们把同一主题,经过原始宗教意识激发出来的想象力得到充分的表现。

面具大都留有小孔,顶部又常是扁平的。这些小孔是为了嵌、插祭祀仪式所需的法器。这些法器的饰品多为有机物,诸如羽毛、花朵、果实等,与面具相配合更加引人注目。我国《说文》一书中解释"显"字时说:"显,头明饰也。"饰物与神性的表现密切相关,用羽毛装饰鸟神,用带状物装饰蛇神,果实装饰怀孕的丰产女神,这也是我们在艺术上常用的隐喻的手法。

这些怪诞的面具对原始民族所起的作用是巨大的，相信面具有神秘的属性，并能引发出巫术"效应"。而巫术活动的特点又在于它严格地遵循惯例，代代相传，坚持不懈。但对于我们现代人来说，只是欣赏它的奇特的造型，却未能完全领略到它有什么神奇的作用。

面具与其他形式的原始艺术品不同，它不在于一味的传承，而在于创新，不断地给人以新奇迷幻的感觉，起到震撼心灵的作用。例如刚果的一张面具，它并不拘泥面部五官位置比例，也不留意均衡对称，而刻意追求的是新颖。把眉毛变成为多条的平行线，像帐篷般遮覆于双目之上，构成凝重、庄严、肃穆的艺术效果(图 137)。前面提到过的，另一个马里的班巴拉人创作的羚羊面具，这是非洲最著名的舞蹈仪式中表演者戴在帽子上的面具(图 138)。人们戴着它，在月光下，绕着田野跳舞以企盼丰收。那种假面舞，是表现古代的神话故事，它之所以称之为"契瓦拉"，是因为它教给了人类耕种的秘密。这个面具在艺术上具有冲刺的力度感。

舞蹈用的面具大都冠以具体的名称和独特的音乐节奏。旱季将结束前，农作物要下种了，多贡人举行庆祝西基节的时候，长者用歌声宣布戴面具的人物首先登场，其他人伴唱，那唱词是：

面具啊，有着光亮的眼睛；
光亮的眼睛啊，来到了村里；
面具的眼睛啊，这是太阳的眼睛；
面具的眼睛啊，这是矛戟的眼睛；
面具的眼睛啊，这是箭头的眼睛；
面具的眼睛啊，这是斧头的眼睛；
面具的眼睛啊，这是羚羊的眼睛；
面具的眼睛啊，这是发光的蛇的眼睛。

为青年举行的成丁礼，需要戴特殊的面具。南非森林地区的原始部族，在成丁礼仪式所戴的面具是一位老年妇女的形象，她是桑人的女领导者。面具用软木雕成，再涂上黑色，整个面具近乎平面，只有额头和半闭的双眼突现出来。

桑人是前面提到过的布须曼人的自称。布须曼在南非的沙丘、平原和山区流浪，在半沙漠地区捕杀猎物和搜寻味甘汁多的植物。后来欧洲和别的非洲人来到这里，声称大片土地归他们所有——从安哥拉、纳米比亚和博茨瓦纳，一直到南非——并且把土地圈起来用作农场。他们也把布须曼人围了起来，布须曼人像野兽一样遭到围猎，如今在动物园与动物一起展出。游客的孩子们一边吃着棉花糖或冰淇淋，一边盯着围栏里披着兽皮的布须曼人，这与观赏另一围栏中的一头母狮咀嚼着残羹剩饭，或观赏一只小袋鼠在嬉戏玩耍没有什么两样。

南非白人海因·亨宁说：把布须曼人带到克莱克斯一年一度的交易会上陈列，是令人悲哀的，这样做的目的是为了赚些钱，使他们在20世纪里存活下来。布须曼人如今缺少水、衣服和木柴。因此，布须曼人能否生存下去，实际上是已经到了至关重要的阶段了。

在最好的情况下，布须曼人被用来从事耕地、放牧，有时候可以得到报酬，而报酬通常是酒。在最糟糕的情况下，他们在周末运动会上被当作奖品。

当今，在南非仍生活着2000名布须曼人，而他们的恶运即是失去了自由，不再能过那种牧歌般自由自在的流浪生活了。

刚果的别纳·巴平基人面具是专为男人们跳集体舞时戴的，那被突出表现的鼻子，很像大象的鼻子向上翘着。巴鲁巴人面具的特点是额头突出，脸部的刻纹很深，从侧面看过去呈S形，眉眼口鼻都已改变了原形。

非洲的面具以及其他形式的艺术，实际上是一种象征性的

艺术。它的目的是解释品评自然，而不是模仿再现自然。它是他们的信仰与生存愿望的一种表现形式，也是加强社会凝聚力的一个重要手段。他们用艺术来鼓励和促进部落的昌盛、牲畜的兴旺、农作物的丰产等等。制作的偶像与占卜的形象使他们获得好运、消除灾祸、惩处恶人、预卜未来等。根据不同的用途，艺术家们创作了以妇女的形体象征繁衍丰盛，用动物抵角象征强健，恐怖形象引起畏惧，期望以此能够维系社会的风俗，保持良好的社会秩序。

非洲面具自远古至今已经成为各种典礼仪式的组成部分。制作构思时要与谚语舞蹈、歌曲、祷词等相配合，构成一个综合性的艺术整体。面具的形制与使用范围极为宽泛，有的是作为长期使用的，而有些面具仅仅是为某些个别事件设计制成，与那些为集权制王国和部落的纪念性雕刻作品是不同的。

第二节　美洲原始部落艺术

一　爱斯基摩人石雕及其他

爱斯基摩人是横跨欧亚两大洲的土著民族，人口只有八万，他们分布在美国、加拿大、丹麦和前俄罗斯四个国土上。

爱斯基摩人居住在异常寒冷的北极，夏季只是两个季度之间非常短暂的插曲。那里是一片银白色的世界，自然景观既独特而又单调。一年中没有春华秋实的季节性变化，变化的只是无休止的白昼或是无穷无尽的黑夜，二者反复地交替着。环境中除了坚实的冰块和光秃秃的岩石外，就是他们自己的同胞，以及为他们提供衣食之源的动物。生活在这种恶劣的自然环境下，迫使爱斯基摩人要在雪屋内消磨其大部分时间，贮存起旺盛

的精力，或许正因为这个缘故，他们才有充裕的时间进行艺术创作。他们雕刻护身符以抵御邪魔，用许多动物的形象和几何形体的刻纹装饰狩猎工具，还用海象牙、鹿角、兽骨和多种美丽的石头进行雕刻创作。近年又把他们的梦境反映到版画创作中去。

爱斯基摩人的雕刻艺术历史悠久，几千年来他们就在石头上、象牙上和骨头上雕刻。爱斯基摩人在骨刻上具有出色的技巧，他们雕刻的形象均是微型的，用刀刻制后涂上颜色，景物形象栩栩如生。虽然一些群体的形象没有按着透视的原则排列，但形象还是呼之欲出的，并可以产生独特的远近效果(图 139)。尤其令人不可思议的是，爱斯基摩人几乎占人口百分之八十的成年人都积极参加创作美术作品。他们以原始、淳朴而又极其坦诚的态度进行创作。由他们制作的海象肥肥胖胖，憨态可掬，创作的北极熊怡然自得，许多作品吸引了各博物馆、美术馆和广大的观众竞相选购。

爱斯基摩人的艺术作品的主题是动物。不论是装潢、雕刻、版画等各种艺术形式反复出现的形象，都是为他们提供衣、食、住、行之需的动物。他们的生活样式是人类第四纪初可能过的生活，当然他们现在的生活也伴随着所在国已进入现代化了；不过他们的生活习俗仍保留着以往的诸多方式。正是由于长期的狩猎生活积累起来极其敏锐的观察力和高度形象记忆的能力，这些优点使他们在艺术上获得很大的成功。他们说：当你要获取驯鹿时，你的想法必须和驯鹿一致，要从驯鹿的动作中了解它们下一步会做什么。每当短暂的夏日来临，爱斯基摩的男人们走出冰雪建成的房屋，住进帐篷，乘坐划子去猎取哺乳动物，用鱼叉叉鱼，追捕驯鹿，跟踪海象，在浮冰上猎取海豹，那种种惊心动魄的搏击，怎能不激奋起他们的创作灵感呢，那天空上飞翔的天鹅，河中游弋的鲑鱼又如何能抑制得住他们抒情的欲望呢！

爱斯基摩人艺术的特殊魅力，还来自他们创作构思，并与其原始宗教信仰是结合在一起的。他们认为只有精细地刻画出所要猎取的动物，好运就会降临，准会获得狩猎的成功。他们相信万物有灵，神灵是主宰一切的。他们为了取悦于神而诚挚地从事创作。

雕刻以石雕为最多，赫德森湾沿岸蕴藏着大量的冻石、角闪石、蛇纹石、皂石等，这些石头的质地都很适宜于雕刻。如果居住地缺少这种石头，他们也要长途跋涉去寻找，他们甚至不惜花费时间耐心地等着潮水退下后，到15尺深的水下去选取石料。这种选料的工作只能赶在短暂的夏季里进行，要按时备足材料，一旦错过时机，他们所需的石料要在长达十个月的漫长冬季里，被封在数以吨计的冰块下面而无法取出。爱斯基摩人雕刻的技术沿用古老的方法，把废金属杆镶在骨制的刀把上，再用一根钢针做成凿刻的工具，这些由他们自制的工具，用它们雕刻出形体，有时雕刻家的嘴也要帮助把弓钻固定在一点上，以便腾出一只手来去拉动弓弦进行钻动。当雕刻成形之后，用粗糙的石头或砂子打磨，然后再把成品放进海豹油里浸泡两三天，等到石头的颜色被油浸透变深，再用滑石粉磨光。

爱斯基摩人的雕刻作品不习惯于陈列。作品一旦完成后就小心翼翼地收藏起来，只有应客人恳切地要求，才取出与客人共赏。他们的作品一般体积都很小，常置于掌上把玩观赏，因此作品是全方位的，可以从不同的角度去观赏，包括从底部。

无论是出自对神灵的信仰和尊敬，还是为了自身的爱好，总之他们的生活离不开雕刻创作。最近数十年中，由于白人把墨和纸带给了爱斯基摩人，他们又开始了版画创作。他们创作版画是先把图像刻到平板的石头上，再在图像上涂上一层油墨，再把纸张覆盖在上面，然后用手磨擦纸就可以把画拓下来了。铜版画是最近才引进的，并开始试验模绘版、蚀刻版等并取得成

功，这使他们的作品种类增多，花样更加翻新。作者先用含有油质的药墨在石版或特制的铅皮上作画，然后在版面上涂一层酸性阿拉伯树胶。这样，版画上画有油墨的部分只接受油墨而拒水，没有画过的部分就只接受水而拒墨。根据油与水不相容的原理印刷版画，还可复印多张，并能保持原画的风采。爱斯基摩人的艺术家通过这种办法，创作出生机盎然的野兽和鸟类的形象，描绘出他们的生活图景，引起世界各地人的极大兴趣。近年来，这种石版画的出售数目一直在增长，已经成为爱斯基摩人的经济来源之一。

尽管现代科学技术逐渐渗入这些原来是孤立的、被隔离的人们中间，但他们的艺术品依然是他们早期游牧生活的记录。游牧帐篷生活是非常艰苦的，但在他们的作品中却洋溢着神秘主义的特色，使人忘记了艰苦，只有欢乐被保留下来。从事版画创作的大都是妇女，在题材方面多表现她们的梦境。

弗洛依德认为梦是睡眠的守护神，他从梦的研究和神经病症状的研究中推导出某些艺术创作的特征。睡眠断绝了感觉与世界的绝大部分人的联系，由梦来替代的是一个私人的世界。它不是陌生的，却又是非现实的，梦中的私人性质的情境看来是荒唐的、无规律的，但与此同时在梦中所有的东西都充满情感，它所感受到的是属于自己的一个梦幻世界。艺术本身就包括了一种由外部环境转向内心情感的同样过程。爱斯基摩人认为女人比较易于接近精灵，从精灵那里引发出她们丰富的想象能力，容易进入梦境，那既是她们的虚幻的世界，也是艺术的世界。她们的画面上充满着对鹰、鸟和水神的幻象。（图 140、141）

白令海峡古爱斯基摩人的象牙雕刻

公元前 500 年，在白令海发展了古白令海文化。当时人们能相当稳定地获得食物资源及其它稀有材料，包括象牙，这为发

展原始艺术提供了良好的条件。爱斯基摩人可能是世界上最早从事海象牙雕刻的人。这些象牙雕刻品是被丢弃或埋葬后遗留在永久的冻土内的，因此它们的保存情况极佳。这有利于考古学家对雕刻品的艺术风格和发展序列进行研究。

古白令海象牙艺术可分为三期。最早的是古白令海一期(大约公元前 200—公元 100 年)通称奥克维克文化，那是由于 1934 年在该地发现大量典型的象牙雕刻而得名。奥克维克的象牙雕刻风格，由厚实简单发展成较为优美复杂，大多带有几何线条。古白令海一期象牙雕刻与狩猎武器特别是与标枪等同存。日常用具包括刮具、套环、钻孔器具、烟斗和扣子等，器物表面都饰有花纹。奥克维克文化期最具有特色的是人体雕刻，通常是女性题材，形体细长，1－8 英寸不等。其含义还不太清楚，但有一点可以肯定，那就是祈求妇女有旺盛的生育能力。

古白令海二期(大约公元 100—300 年)雕刻技艺继承奥克维克文化晚期的传统，有时两者很难区分。象牙切刻线很浅，盛行曲线构图。由于娴熟地运用圆形线、椭圆形线、点线、等距离线，从而使其作品极为雅致。浮雕是这个时期出现的代表性作品。也常见雕刻北极熊以及其它动物和人物题材的作品。

古白令海三期(大约公元 300——500 年)，这个时期的艺术是爱斯基摩人艺术的鼎盛时期。此时不仅盛行浮雕并出现圆雕艺术，艺术构思奇特，形体也较前扩大，技艺更加精湛。

公元 6 世纪，不是起源于北太平洋，就是起源于白令海地区的爱斯基摩捕鲸文化，代替了古爱斯基摩人的传统生活方式，而古爱斯基摩的文化传统一直在诺顿湾地区爱斯基摩人中延续，直到历史时期。原因是大鲸鱼迁回线路距离这个地区很远，对后来的捕鲸者没有吸引力，较早的狩猎方式和其他习俗，在这个地区得以保留。

古爱斯基摩人狩猎文化和艺术风格，既有宗教的目的，又带

有习俗的印记。爱斯基摩人都认为,被捕猎的动物的精神是永存的,对它们必须十分崇拜和敬重,否则在以后的日子里,不会有好运。因此在捕宰动物及缝制兽皮的工具上,都精心雕饰动物的纹样。另外,有一些象牙雕刻,描绘了一个动物咬噬另一个动物的形象,这类作品在古白令海雕刻艺术中较为常见。

最后,谈一谈爱斯基摩人的艺术特点:

爱斯基摩人的艺术品用现在的术语说,是具有象征主义和表现主义的倾向,富有幽默感和强劲的生命力。他们创作的动机是要通过作品表达自己的信仰,展示他们的愿望和畏惧。

爱斯基摩人崇尚创新不屑于重复,哪怕是极小的雷同。加拿大手工艺公会在四年中共收集他们的作品达数千件,在这么多的作品中竟然没有重复的,就连近似的作品也很少见。有这样一个事例:有一位白人画家在爱斯基摩人的帐篷里发现一个雕刻得非常美妙的海象,画家非常欣赏,于是恳请作者再复制一件,那作者沉默良久为难地说:"你不是已经看到我已经能够雕刻海象了吗?"这位作者认为重复是不必要的,甚至是对他雕刻能力的怀疑。于是那位白人画家改变了主意,请作者为他雕刻一匹驯鹿,作者欣然从命,当即兴奋地跑出帐篷去选择石料了。

爱斯基摩人的艺术品并不是同一格调的,他们中间也存在风格流派之分。其中一派尽精微,而另一派则求豪放,两派并行不悖,从未发生过争执。艺术家之间互相尊重赏识对方的作品,对自己的作品总是极其诚挚地说,不如别人的作品好。

爱斯基摩人愉快乐观,多才多艺,精力充沛。本民族间彬彬有礼,慷慨热情地接待外族人。凡有幸到过爱斯基摩人家庭去作客的人,都会得出一个共同的结论:那就是爱斯基摩人是再好不过的人,爱斯基摩人的艺术是最为古朴自然的艺术。

二　印第安人的艺术

一般相信，大约在几万年前，印第安人从西伯利亚跨过白令海峡来到美洲定居。这片土地丰富的资源，孕育着有潜力的艺术家。

美洲西北海岸的木刻非常杰出，在西南地区的纺织和陶器最为重要。平原区的人大量利用兽皮，染上五颜六色制成的水牛皮袍和衣服，东部林区的人在日常材料上展现他们的创造力，尤其是麋鹿皮和松树皮。最后是东南地区，黏土模造陶器和石雕方面，都创造出高度的成就。

美洲印第安人曾有过灿烂的古代文明，玛雅文明就是其中最为杰出的一个。今日的玛雅人生活在他们古代王国的疆界之内，它包括伯利兹、危地马拉、洪都拉斯、萨尔瓦多和墨西哥的五个州，即塔巴斯科、恰巴斯、坎佩切、尤卡坦和金塔纳罗奥。玛雅人口数目根据最新调查，总共有400万至600万之间。

当玛雅古代兴盛时期，他们的生活区域是由几个强盛的城市政权所统治的。西班牙人入侵之后，这些城市中心开始被遗弃，玛雅王国也随之解体。不过也有许多玛雅人，特别是居住在墨西哥恰巴斯州和危地马拉的玛雅人，一直隐居在深山密林中，尽管被西班牙传教士强制信奉罗马天主教，逐步废除了用活人祭祀的习惯，但由于他们在几百年中远离文明社会，许多风俗习惯仍旧保留至今。

虽然西班牙征服者们在五百年前强制进行了剧烈的改革，但玛雅人仍不屈地设法保留着他们的传统习俗，只要参观任何一个玛雅人的居住点，都可以从他们身上找到其祖先的痕迹。

玛雅人的生存环境固守农业社会的形式，分为不同的部族，使用三十多种语言。部族主要有居住在恰巴斯州的拉坎东人、托

霍拉瓦莱人、特索特西莱人和特塞尔塔莱人，以及居住在塔巴斯科的琼塔莱人，和居住在危地马拉的塞切人、科克奇人和卡克奇人。

玛雅人的衣着，一般是色彩鲜艳的手工织布缝制的长裙，宽松的罩衫，腰间系带子，男人身上披着花边的斗篷；热带地区的玛雅妇女，一般喜欢穿白色和乳白色过膝长裙。各部族穿着最为漂亮的服装，是在每当节日或宗教活动之时。玛雅人至今保留着他们独特的活动，把玉米等物奉为神灵，祈求丰收，并表演传统民族舞蹈和音乐以及宗教色彩浓郁的游行。

现代印第安人部落坚持进行着艺术创作。(图 142)如果说用石器工具进行雕刻，影响了玛雅人艺术水平的发挥，那么，当铁器工具引进后，印第安人的艺术才华便得到了充分的施展。强劲的直线设计、塑造平衡的形式，构成独特的艺术风格。不仅用木头创作小型雕刻品，如面具、生活用品或宗教用品，就连能乘坐四、五百人的船舶，也能用一根完整的树干雕凿出来，并航行到几百英里以外去渔猎。这种独木舟的船头上，总少不了神话中的人物"陆獭人"的雕像，它是保佑航行平安的偶像。那高耸入云的图腾柱，也是用高度达 18—20 米的整棵树雕刻的。

图 腾 柱

图腾一词系指保护人或祖先，一般是神奇而需加敬重的，但也不是时时需加崇拜的对象。

北美印第安人除身体装饰外，一般在他们的住处和武器用具上还要装饰本族的图腾形象。其中图腾柱高高竖立在住地的周围，造型怪异而独特，色彩艳丽而醒目，堪称是图腾艺术中的杰作。图腾柱上所刻的动物形象，被视为与家族存有血缘关系，代表着某个家族的特定族徽。

西北海岸各部族的艺术极其丰富多彩、技巧也很高超。印第安人的特林基特部落、刘姆什安部落、海达部落、夸扣特乐部

落和努特卡部落的大型木雕(大部分着色)达到了高度的发展。为颂扬首领及其氏族历史而建立的、以各种氏族神话形象为内容的墓柱和图腾柱,是用大雪松干雕刻的,通常是已经程式化了的人物和图腾动物(鹰、狼、大乌鸦、熊等)形象。除攫取表现动物的特征部位外,其余部位往往采取分割、变形、移位的手法,甚至用 X 光透视画法(即表现位于前面的物体,也要同时表现被遮住的物体),其目的在于力求多而全,达到繁复丰富的艺术效果。这种艺术形式在北美的特林基特部落、海达部落印第安人中最为盛行。图腾柱多数是竖立在酋长住房的门旁。图腾柱是把绘画与雕刻,平面与立体多种造型手法融合在一起,形成一个综合艺术体,是一个形象化了的碑记。按其内容又可以划分出以下两种类型,一种是标志性的图腾柱;另一种是反映神话故事的图腾柱(图 143)。

标志性图腾柱。海达部落图腾柱的制作技术精良、气势宏伟。在一根圆形木头柱子的极其有限的空间里,要表现出诸多内容,如果艺术家们没有高超的构思能力,要完成这样的任务是不可能的。

标志性的图腾柱,它必须把房主人及其妻子和家庭其他成员的图腾形象,按着地位从上至下依次排列,不能弄混了。例如:尼斯丁次家的图腾柱,顶部雕出一只大鹰,其次是熊,这两个都是男主人的图腾形象,中间刻一只狼,那是他妻子的图腾记号。又如:斯吉打吉家的图腾柱把狗鱼雕在最上边,其次是大乌鸦,最下边是鲸鱼,以示这家的主人从属于狗鱼,同时也标志出家庭其他成员的图腾形象。其目的在于说明族群、背景、财富和社会地位。

故事性腾柱。故事性的图腾柱在海达人中间极其流行。故事传说中的大乌鸦与洪水、乌鸦盗月以及人熊结合等神话传说最为广远,也常见诸于图腾柱。例如马塞村的一个图腾柱所表

现的故事大意是这样的：

“猎人偶然到熊的家，适逢熊外出，于是猎人就与熊妻发生了爱情，不巧被熊发现，对其妻严加责备，其妻并不承认有此事。当熊再次出外觅食时，熊就在他妻子的身上系上了一条魔术丝，结果熊抓到了证据，愤怒之下就把妻子杀死了。”

阿拉斯加的乌鸦部族酋长家，门前的图腾柱的顶端刻着一只鸟，鸟的嘴里叨着一个人身鲸头的形象。那鸟是象征酋长祖先的图腾大乌鸦，下面的诸多形象是表现大乌鸦的种种勇敢的故事，故事的梗概是这样的：

“大乌鸦在空中飞翔，见到一位美女在哭泣。美女向乌鸦哭诉说大鲸鱼强迫她与它成婚，如果她不答应，大鲸鱼就要把海里的鱼全部吃掉，使美女族的食物断绝，将无法生活下去。大乌鸦听过美女的话后，设下援救美女的妙计，他扮成美女的仆人来到大鲸鱼的家，杀死了大鲸鱼解救了美女。”酋长家门前的图腾柱正是把以上这个神话故事形象化了，它犹如封建时代的记功碑。所以斯汶顿曾赞赏这种图腾柱不逊于埃及、巴比伦、亚述、希腊、罗马等民族为表现他们的宗教信仰和神话传说的创作。

海达印第安人创造的神话传说中有一种叫“华斯哥”的形象。它有狼的身躯和狼的鼻子，两只大耳朵的中间夹着一条鲸鱼，另一条鲸鱼被它的尾巴卷住。为了能容纳更多的形象，正如我们在上面提到过的，他们可以把某一部分改用 X 光透视的画法，即画出前面的耳朵也透出了后边的鲸鱼，眼睛总是格外地夸张，甚至到处都长着眼睛，还有那鹰一般的利爪，也总是很突出地加以表现。

当我们欣赏印第安人的艺术时，最引人注目的就是频繁出现的，甚至是无处不在的眼睛图案。(图 144)对这些大大小小，或圆或扁的眼睛不禁要问，这些眼睛是否都具备名称的含义呢？作者的目的何在呢？按着通常人的理解，眼睛就是被誉为人类

灵魂的窗户，不论是人物还是动物，它们总是生长在面部的固定位置上，从未像印第安人这样，把眼睛图形像天女散花般地置于绘画、纺织毛毯、箱笼的装饰图案的各个角落。一位名字叫卡尔·冯·登·施泰恩的人一次请南美印第安人画一幅白种人的肖像，那人竟把胡须画到前额上。按着印第安人的艺术构思，重要的特征是胡须，把胡须只要画在明显的位置上就可以了，至于是否与对象结构相吻合，那是次要的事。据他们的解释，眼睛还表示关节。人的活动要靠关节的作用，一般说大的关节要用椭圆形的眼睛表示，诸如肩、大腿、胯等部位；圆形眼睛是表示膑骨的横切面，外边的圆形代表槽，里边的点代表膑骨。这倒与我们中国人把紧要关头，说成是正赶在节骨眼上的含义是相一致的。眼睛图案有时又是表示翅膀。特林吉特人就解释为"红翅的啄木鸟的羽翼"，在奇尔卡特人的毛毯图案里，动物嘴里的眼睛是表示食物的，而在箱笼中频频出现的眼睛，只是约定俗成的一种装饰。侧面形的眼睛图案又是表示鲑鱼的嘴、以及鲸鱼的尾根与脊鳍关节等等。（弗朗兹·博厄斯《原始艺术》，上海文艺出版社 1989）

学者约翰·斯旺顿曾经尝试对海达人创作的图腾柱进行解释，他请了两位当地的土著为他提供有关的资料和信息，两个人的解释也不尽完全相同，他们除对这个图腾顶上的鹰有共识外，对其他部分的形象却各说不一。一人根据鹰嘴和鲸的鼻孔之间夹着一个妇人的头像，依此而认定是反映被捕鲸者带走妇女的故事；另一个土著人认为这图腾柱的底部的一张大脸是灰熊，在它的上面是海鬼，它经常骑在灰熊的背上。他对那张妇女的脸确切地加以解释感到为难。那么比较客观的解释是：图腾的底部的大脸是灰熊的头，在它头上的两侧是它的耳朵，鹰爪的下面是颠倒着的鱼尾或某种水中哺乳动物。上面的小型人物以及两只手和两只脚都是从属于它的，但是否是位女性形象，有人持怀

疑态度，因为作为妇女，她多了两只动物的耳朵和缺少唇下装饰物。

为多数人所熟悉，而实际上很罕见的，是用象形文字精心刻制的有关整个家族传统的高大图腾柱。这种传统如按辞语的一般意义去解读，则完全无法理解；只有懂得印第安人这些符号的意义、以及有关这个部族历史和风俗习惯的人才能解读。柱上所刻的每个动物和神灵都是有意义的，当将其顺序组合起来时，每个形象都是构成一个故事或神话的重要符号，若是没有一个了解家族内情的人的帮助，任何一组符号都无法解读。

图腾柱的艺术特点　印第安人的图腾柱，以其强烈的感情色彩和丰富的内涵，成为最具民族特点的一种艺术形式。在他们来说，请艺术家制造这些美丽的图腾柱，是向外人展示出族群、背景、财富和社会地位，这里是有丰富的内容的。高达 3 - 4.5 米的房柱，也有类似的作用，并起到装饰的效果。

图腾柱要求在长度有余、宽度有限，高大竖立起来的独木的正面部位上，雕刻出尽可能多的图腾形象，就不得不把众多的形象一层层地摞起来，重点放在头部，躯体与四肢则不能不采取移位和分解的方法处理。所谓移位就是不完全按着生理结构，而是根据柱体容纳限度作一定的灵活安排；分解就是把某个形象抛开透视规律，可以把动物从脊鳍劈开，两个侧面同时出现在画面上。

例如：海达人表现虎鲸的图腾柱，上部为人形的鸟，双臂上长着翅膀，下面的虎鲸脊鳍上骑着一个人，虎鲸的尾巴按常理已被身体遮住看不见它，但为了要表现出来，只得向后直伸到虎鲸的背上，从而迫使虎鲸的头向下弯曲到骑在脊鳍上的人的背后，可图腾柱的后边不雕刻，因此作者就把虎鲸的头一分为二，一半雕在柱的左面；另一半雕刻在右边，头顶和牙齿雕在靠尾巴的地方。因此，整个形象出现在图腾柱上是被作者扭曲了的样子。

再如:这个图腾柱的中部形象的处理就更加复杂。海妖呈熊状,两个耳朵中又套刻了两个小人,那人手抓住海妖的眼皮向上扯起。尾巴向上翘着置于身体的正面。紧靠尾巴以下第二个图腾形象是河狸,脊鳍分开,一半刻在熊嘴的下面,前爪举在胸前,同爪相连的鳍刻到尾巴的左右两边。那河狸的嘴外残留着一条鱼尾和一只手的局部,海妖的前爪与尾巴之间,那方寸之地还挤进一只颠倒着的鸟。如此高度密集的雕刻,这几乎是印第安人所有的图腾柱的共同的形式。

这种堆砌象征纹样的载体——图腾柱,往往呈现出面具和脸谱的形式。虽然,柱上的动物常被刻成人的脸形,但在鼻子和牙齿的形状上变化很多,以此区分动物的种类。这些象征纹样也被广泛地用到面具制作,和舞蹈者在面部和身体上的涂绘中,表明他们是属于同这些动物有关的社会团体。

图画文字

高原和平原印第安人妇女用几何图案和写实的故事情节,装饰自己的用品,后者在大多数情况下发展成为图画文字。

古代的印第安人没有文字,他们完全凭借描绘各种形象来记录历史、历法并表达自己的思想,所以这些图画文字被艺术史家称之为"会说话的图画",或者称为"图象的美术"。早在1841年,约翰·史蒂芬斯的《中美洲旅途见闻》一书,有过以下的描述:"在密林中寻找道路,无意中碰上一根方形的大石柱,柱身高约4米5,边宽1米左右,柱头、柱座以及柱身四边都刻有凹凸分明的浮雕。正面是一尊男身造像,服饰考究而古怪,脸孔显然是一个正面肖像,庄重、严酷,令人望而生畏。背面的布局与以前所见者均不同,两边布满象形文字。"经过几个世纪的探索,雕刻在石碑、石柱、石壁上的符号仍然神秘莫测。在这些有着诡异图形的丛林里,经过考古学家们锲而不舍的钻研,曙光照向林中深

处，人们逐渐辨认出一些符号，但开始时，解读出来的只不过是关于日期、历法周期的图谱。近二十几年来，研究者以真正的玛雅语法为基础，设计出破译的方法——长期无人识破的玛雅之谜，终于露出了解答的线索。我们在图谱中所看到的，数字也可以用图形表示，石碑上的图谱文辞，竟也可以用图画标明出国王的名字、登基的日期等等(图 145)。

我们还可以从玛雅人用图画和象形符号完成的古抄本以及其他艺术形式，来了解他们的世界。他们把神话、诸神、祭祀礼仪与英雄人物等，以超现实的怪异的形象，艺术地再现出来。人类特征可能合并于大型猫科动物美洲虎，以及掠夺性、攻击性极强的食肉类的鸟兽身上。特别是强悍勇猛的兽中之王美洲虎，因为它适应热带雨林这种环境，自然被同一环境生活中的印第安人所尊崇，甚至被认为是他们祖先的化身。进而再从美洲虎的生活习性扩展到它的生存环境，诸如：夜晚、大地、山洞、降雨等等形象，糅进他们的艺术作品当中。

现代印第安人所画的人、水牛、帐篷等形象，主要是在实际生活中起一种提示的作用。它们并无装饰意义，因此图画文字不是艺术的说法，并不能说是没有道理的。但是在更为宽泛的意义上来讲，最早的艺术形象可以说总是带有一些符号性质。原始人结绳记事、或把石子用各种不同的方式加以排列成为符号，爱斯基摩人在他们居住的地方竖起一个圆坛，圆坛中心画一个圆点，表示它是有人居住的一种符号。而绘画文字实际上要比这些符号形式更接近于艺术，因为它的形象很具体，尤其是在某些原始部族中，要分清哪一类形象是绘画文字，哪一些是绘画艺术是一件很不容易的事。印第安人在兽皮、树皮、岩石上描绘各种动物、自然物的形象，线条简洁而生动。例如鹰、禽鸟、鹿、海龟、羚羊、妇女等，都是经过他们对自然界进行直接而仔细的观察，把握住了飞禽走兽以及海生动物的特征，因而使观看者一

目了然。比如当猎人在丛林或湖泊旁发现了熊的踪迹，他们就会在附近的树皮上或岩石上画着熊掌的形状，作为准备捕捉的标记。

印第安人的达克他部落(西乌部落)和卡约瓦部落(基奥瓦部落)以独特的“编年史”而出名，他们每年都在野牛皮上画下自己重大的生活事件(图 146)。

平原地区的印第安人往往在水牛皮、小羚羊皮、鹿皮上描绘个人的家庭历史。用灼热的铁笔蘸上黑蜡烙画在兽皮上，画的内容大都是家庭生活中的大事，诸如：婚丧嫁娶、生儿育女、遇到自然灾害等，是一部形象化了的家族宗谱。美国人类学家埃尔克发现一幅印第安人家族世代流传的鹿皮烙画，它是由 40 张鹿皮组成的。画的内容描绘从 1786—1953 年总共达 167 年间，在一个家族中发生的重大事件。埃尔克对这套史画作如下解释：这一家族曾生活在北部地区以狩猎为生，主人的姓名为红马，是位皮肤棕红身体健壮的汉子。其他家族的成员名字古怪而有趣，分别叫大脚、熊耳朵、小水獭、小狗、白鸟等。名字是根据人物的外形特征近似哪一种动物而选定的。名字叫熊耳朵的人，他是因为长了一对招风耳，小水獭则是因为他长得瘦弱的缘故。而被称呼为白鸟的可能是一位妙龄少女了。所有这些家庭成员都用动物的形象烙画在鹿皮上。画上描绘了 1823 年，机智的小狗曾经偷窃到其他部落的马群，并把它们赶回了家；1896 年美丽动人的白鸟去世了；1800 年三星酋长(用三颗星表示)在大雪纷飞的隆冬被冻死；1808 年很多怀孕的妇女也被冻死了；但是到了 1930 年的夏季，天气却异常地炎热，竟然可以在岩石上烤肉吃。如此繁缛的内容，作者竟能用图画表现出来。

桦皮工艺

印第安人用桦树皮制成各种用途的器皿。其中桦皮篓分布

很广，从加拿大的大西洋沿岸到育空河都可见到这种容器。东部森林地区制作的桦皮篓，通常用图案进行装饰，再加上美丽的篓盖。篓的形状大小各地不尽相同，多种多样，用途也不一样，既可储藏食物又可以存放衣服。

桦皮盘和盆的制作，是先把树皮的四角裁开，然后再加以缝合。无论是盘和盆，往往要把自身的保护神描绘在上面，既起到装饰作用，也期望神的佑护。这种器皿多在家庭内和宴会时使用，同时也适用于宗教祭祀活动，也有作为礼品赠送给年轻姑娘的，祝她健康幸福。

桦皮的盒子有的制成圆形，有的制成椭圆形，他们习惯把大大小小的盒子互相套起来，用时再分开。这种盒子制作得非常美观，它们既是用具，也是室内的装饰品，妇女们还把它用作梳妆盒。

印第安人的桦皮工艺品的制作过程，大致分为刻、剪、压、咬、刺等几种手法。桦树皮要赶在初春时节剥取，那时的皮不仅易于剥，而且剥去表皮后有一层薄薄的暗棕色的内皮，在它的下面叠压着白色而柔软的里层的皮，作者就充分利用这棕、白相间既和谐又形成对比的颜色，大作文章，或剪、或咬、或压、或刺，制成不同风格的图案花纹，装饰各种器皿。在制作的方法上与我国的鄂伦春等民族的桦皮工艺相似，但其艺术风格却完全不同，尤其是印第安人的那些表现梦境和原始巫术的内容就更加独特了。

印第安人用口咬成图案的技巧很特别，先把树皮折叠成数层，再以牙齿咬的轻重、转动方向等，求得变化。工艺上要求很严格，必须是构思与制作同步进行，不容修改。有的印第安妇女可以咬出极为丰富的图案花纹，并能用这种方式咬出生活中诸多形象，真可谓一绝了。

用豪猪刺的刺纹装饰的桦皮工艺品，是北美印第安人具有

地方特色的一种艺术，尤其用此种方法制成桦皮盆，最能展现出他们高超的技艺。与他们这种桦皮工艺有关的一个神话故事，故事的梗概是这样的：春天之神向冬季之神交接班后，他把花草和夏鸟都一齐带到南方去了，可又一去不复返回。北方的人们出自对春之神的怀念，十分留恋那明媚的阳光和五颜六色的花草树木，他们组成志愿远征队，历尽了千辛万苦之后，好不容易才到达南方把夏鸟找到了，要求把夏鸟带回北方。然而南方当地人严格地控制着春天的温暖，把夏鸟关到一只桦皮笼子里不准北方人接近它。于是北方人的远征队采取调虎离山之计，把看守夏鸟的卫士引开，再从笼子里放出夏鸟，连同温暖一齐带回北方，从而使北方的万物得以复苏，草木重又发芽了。自此以后，北方的一年四季春华秋实、暑往冬来循环不已，候鸟也按时南归北上。或许正是如此美丽动人的传说故事，滋润孕育出印第安人的创作灵感，也是桦树皮工艺的题材内容多以花鸟为题材的原因吧。

第三节　大洋洲原始部落艺术

在杳无边际、水天一色的太平洋中，散落着千万颗珍珠般美丽的岛屿。

大洋洲主要指南太平洋（除印度尼西亚以外）的大小诸岛屿，包括澳大利亚以及新西兰的南北几个大陆性的岛屿，还有那一万多个小岛，自西向东被划分为：美拉尼西亚、密克罗尼西亚、波利尼西亚三个群岛。虽然在这里居住的土著人被波涛汹涌的大海间隔着，但他们却拥有着相近的文化语言，和对于美的追求的一致性。在这里，原始艺术繁盛不衰，各个地区都有其独特的艺术风格，但它们之间又有相似之处，足以显示出文化和传统的

内在的统一性。

大洋洲的土著居民与亚洲大陆曾有过密切的关系。当时的地理环境与现在不同，在大洋洲的许多的岛屿曾经与亚洲大陆相连，南亚与东南亚当年的尼格罗热带黑人就是大洋洲最古老的土著居民。另外，亚洲北方黄河流域的黄色人种，陆续来到大洋洲的一些海岛定居成为第二代土著人。

大洋洲的艺术制品在选材上，与其所处的自然环境密切相关，计有树枝、花卉、种子、石头、泥土、贝类和羽毛等等。而较为普遍又大量使用的天然材料则是木头、树皮、石头、骨头或贝壳。美拉尼西亚的艺术是作为沟通人与人、人与自然、人与神三者关系的媒体。波利尼西亚的艺术，把神祇、祖先和人类密切结合，构成一个神话的世界。用木头雕刻成神祇、祖先像，重点放在头部，整体风格简单到不加任何修饰，但在他们日常生活中，此类雕像所起的作用却极为重要。密克罗尼西亚的艺术不像大洋洲其他地区那么具有趣味性，也没有那么高的技巧，或许这与该群岛资源匮乏有关。独木舟的装饰工艺就是密克罗尼西亚艺术的最高体现。澳大利亚土著民族的艺术与大洋洲岛屿艺术的不同点，则在于澳大利亚土著艺术反映的是没有农耕、没有定居、逐水草、半游牧式的猎人生活。艺术犹如宗教，它又如同猎人与狩猎团体一样，彼此密不可分。图腾祖先——动物、植物或大地景物——都象征性地表现在雕刻、岩画和地画上。在澳洲大陆上到处可以在石面上见到岩画，考古学家们认为澳洲延续了世界最古老而又最丰富的岩画艺术(图 147, 148)。

一　澳大利亚的树皮画与岩画

澳大利亚(澳洲)土著民族的口头传说所描述的澳大利亚的起源，往往是富于戏剧性的，并和那些大人物的惊险事件联系在

一起。然而剥去这些传说的神秘的外衣，里面却有着真实的内涵，又往往和近代科学的考察相吻合。生活在这里的人类，他们的文化数千年来改变不大，虽然，在如此漫长的岁月里，沧海桑田，自然的面貌已有了许多的变化——诸如海平面的上升，有着丰富植被的地带变成了沙漠，又有着大量的火山爆发等等。

土著民族生活在澳大利亚大陆的时间大约已有四万年之久，比人类居住在南北美洲大陆的时间还要早。在更新世时期，人类最早开始到达澳洲，当时的气候和地理条件与现在有许多不同。那是第二次冰河时期，大量的冰块积聚在南北极。当时的海洋比现在的水平面要低120—180米。原来澳洲的海岸线远远超出现在的位置，甚至连几内亚和塔斯麦尼亚(Tasmania)都曾是澳洲大陆的一部分，其北边甚至可以和亚洲大陆相联。这样的地理环境人们很可能从东南亚，乘他们的独木舟，从一个岛屿驶向另一个岛屿，逐渐地移居到澳洲。

为什么最早的人类要来到这里？他们是怎样来到这里的？这些都已在人们的记忆中消失了。在澳大利亚遗址中发现的石器可以断定为更新世时期，并显示出与东南亚古人类的联系。学者们推测人类从东南亚迁徙到澳洲大陆的原因，是由于人口的膨胀、饥荒、战争，这些原因迫使人们逐渐向南转移到一个陌生的土地上去，一小群一小群不断地向澳洲转移，一直延续到距今1万年前。到最后一次冰河结束，冰块融化了，引起海洋水平面的上升，成为今天我们看到的样子，因此澳洲大陆就和世界其他部分的人类隔绝了。

澳洲土著民族有许多重要的传说，是关于远古时代的人类和动物是怎样来到这块大陆的。有一个传说：在遥远的古代，现在澳洲大陆的所有动物都居住在隔着海洋的遥远的土地上。有一天，它们碰在一起决定乘坐独木舟，过海去寻找一块更好的狩猎地。它们中间鲸鱼最大，它有一条很大的独木舟，却不愿借给

别的动物去乘坐，而别的动物的独木舟又都很小，不适于远海航行。它们只能每天等在鲸鱼的那条大的独木舟旁边，等待鲸鱼离开的时候，它们才好坐上那条大的独木舟出海航行。但是鲸鱼却始终守卫在它的独木舟旁边。海星鱼是鲸鱼的好朋友，它和其它伙伴们一起制订了一个如何引开鲸鱼注意力的计划。一天，海星鱼对鲸鱼说："您的头上有许多虱子，让我帮您将它们抓住掐死。"这样，海星鱼就把鲸鱼引开了。海星鱼立即在岩石边做了一个暗号，它的伙伴们就轻轻地潜入独木舟。海星鱼把鲸鱼的头放在它的唇边，从它的头上抓虱子，鲸鱼安静下来，甚至打起瞌睡来，但它还时不时地向海星鱼询问："我的独木舟还好吗?"这时动物们早已将独木舟推向海里，一直到独木舟几乎看不到了，鲸鱼突然惊醒，并跳了起来，看到独木舟已消失到远处了。它对海星鱼的背叛狂怒起来，拚命地打它，使它滚下岩石，沉入到海底了，因此一直到现在那些海星鱼们仍然生活在海底深处，而其它那些动物却到达了澳大利亚大陆了。(J. Issacb "Australian Dreaming - 40000 years of Aboriginal History"澳大利亚之梦—澳洲土著4万年史，1986)

从澳大利亚的土著民族身上可以看出大洋洲最为古老的文化，他们继承着旧石器时代的基本文化，使用打制的石器，过着狩猎和采集的生活。他们由数十人组成一个群体，四处流浪猎取食物。用标枪猎取袋鼠、巨蜥、鸟和鱼，并采集植物果实为食。澳洲土著的语言与大洋洲的其他语言并无多大关连。这个地域内的原始艺术有着独特的艺术风格。造型艺术以树皮画最具代表性。

树 皮 画

树皮画又称为"树叶"，顾名思义是画在树皮上的画。但是那树皮要经过反复地加工后才能作画，先要经过多次地漂洗和

捶打，使树皮纤维变软，再把树皮抻开，使幅面变宽成为“画布”，再在上面作画。

澳大利亚土著人擅长树皮画。画的内容表现周围自然环境中的各种动物，如袋鼠、飞鸟、游鱼和其它爬虫类等，有的内容来自他们的日常生活，反映他们的狩猎、采集等劳动场面。更大量的题材则是描绘属于他们的精神世界，诸多的恶魔与精灵，丰富的神话故事，以及热烈的祭祀性的舞蹈活动等。

过去制作树皮画因为他们住的是用树皮搭成的小屋子，人们住在里边，在树皮墙上涂绘。现在这种用树皮搭成的小茅屋，只是在边远地区的一些临时性的小住所，人们不能再在树皮墙上作画了，艺术家采用的办法是把树皮加工成为“画布”，绷到木头制成的长方形框架上，在这上面他们就可以悠然自得地作画了。

有的树皮画描绘的是神话故事或神话人物(图 149，150)。有的树皮画，描绘的可能是神圣的符号，在阿纳姆地的东部地区，它们被收藏在一所专门的房子里，向参加成年礼的人解释各种礼仪。在阿纳姆地的西部地区则又作为神话传说的图解，在举行典礼仪式时，把画摆在地上排成一行供大家观赏。由此可见树皮画在传统的礼仪中的重要作用。

许多树皮画，特别是那些神圣的树皮画，往往在重要的仪式中取代实物，发挥着象征作用。它们既可以成为氏族的象征，代表着乡土，也能够把自然界中的山崖、树木、河流、草原、云朵等的多采风貌用他们的特有艺术手法表现出来。但是，他们所表现的内容，如果不经过作者的解释，外来的观众对图象的含义，不论怎样地观察与揣摩，都是无法看懂的。至于那些世俗性的图画，只不过是自然物的再现，并不存在任何神圣的含义，也就容易为观者辨认。

红色被视为神圣，是创世记时代的神犬玛林蒂，在战争中负

伤后，撒到地上的鲜血。白色是纯洁的象征，袋鼠曾用它涂满全身以向大神求助。黄色是阿纳姆地沿岸悬崖上的斑点，黑色是梦幻时代祖先们留下的灰烬。所有这些颜料都是大地的赐与。当他们用这些颜料描绘创世纪的故事时，还要按着祖先的规定，例如在阿纳姆地的东北部，不同的部落要使用不同的颜色，雅里加部落使用黄色和黑色，屠瓦部落使用红色和白色，据说这是祖先规定好了的，是不能更改的。

关于红色，据说古时候有一只名字叫作阿诺阿纳的蜥蜴，住在弗林特斯山的一个山谷里，每天它都要爬到山顶上去，高声叫喊："谁敢出来与我战斗？谁敢出来与我战斗？"于是一条体态巨大的神犬玛林蒂听到它的喊声怒不可遏，大吼道："我来应战！我来应战！"。阿诺阿纳当看到应战者那巨大的身躯和尖利的牙齿后，赶忙说："我们过一会再战吧！""也好，等我的小狗们都到齐了再战，取胜后它们好共同饱餐一顿。"于是神犬蜷伏着身子，在岩石底下睡着了。待到夜幕降临，正是蜥蜴活动的好时光，阿诺阿纳不失时机，又小心翼翼地爬到神犬身边，把正在熟睡的神犬的尾巴用绳子绑在树枝上，于是它扑向神犬，死咬着神犬的下颚，那鲜红的血液顺着神犬的下颚不停地流淌，流到山谷，流到悬崖，从而形成了今天殷红色的断崖和褐色石块。

土著民族的绘画都具有特殊的意义，是植根于他们的创世神话之中的。数世纪以来这些神话故事的内容既保留在口头文学中，也体现在树皮画上，甚至于画到人身上。所以相同的图样会同时出现在树皮画与人的胸部或手臂和腿部，竟至被画到棺木里边。

那么让我们探讨一下，什么是土著艺术家最感重要的呢？那就是他们与生俱来的对于形象的创造力，和持续不衰的作画兴趣。不论是画在树皮上的画，还是画在身体上或皮革上的一个图形，如一只食火鸟、一个图腾符号，都能体现出一种精神力

量。即使是一个非常简单的十字形图案，也是远古时代伟大的祖先们设计出来的。譬如在奥庇里地区的祭典活动中，经常出现的神话巨人卢玛的形象，其中就有许多十字形的图案，因此这种图案被认为是神话巨人所创造的。同时，这种图案也在树皮画或身体图画中出现过。据传说，玛瓦在阿纳姆地西部地区被认为是创世记的伟大画家，同时也是神话中的祖先。传说玛瓦这位伟大的画家，经常把红色赭石的碎块装在口袋里挂在胸前，到外地旅行时，不论是停留在不见天日的岩洞中或是略避风雨的岩阴处，他都要把颜料磨成粉末，再用水调和，立即画起画来。他画的画有些现在我们还能够看得到。他把多种图样带到了阿纳姆地，并辅导其他人作画，使他所创作的图案得以在阿纳姆地世代相传。

《巫师向袋鼠投箭》表现狩猎者正在袋鼠身上施展巫术。画面画了两只袋鼠被猎人追逐得拼命向前奔逃，其中一只已经中箭，巫师正要向另一只袋鼠投掷标枪，他们相信交感巫术，画上的袋鼠若被击中，在实际狩猎时也会击中袋鼠。

发现于巴布亚新几内亚的森塔尼湖地区的一些十分精彩的树皮画，大都以宗教为主题。其中又以表现乘着神秘之舟的精灵，前往太阳之国的传统题材为最多。只有少量作品是反映现实生活的。

有些澳大利亚土著，在煤烟熏黑的树皮布上用锐石、兽牙或指甲作画。这种特定的方式，最能完美地体现出他们高超的技艺，因为无论是在岩石上的绘画或雕刻，往往只是些单个形象，没有背景环境的衬托，而树皮画则不同，相比之下要复杂得多，也精彩得多。树皮画不仅表现出人与人之间的关系，还能表现出人与动物之间以及自然环境的诸多关系，在色彩上也更为丰富和谐，在题材内容上也更加宽泛。有的写实的作品，可以表现现实生活；有的较为抽象或图案化，则表现神话与精灵等。总的

来说，这种独特的艺术形式，极富艺术魅力并有很强的装饰效果。

例如，一幅被称之为《提罗尔湖畔》的树皮画(图 151)，可以说是一首叙事诗。让我们细细地加以欣赏：画的最下端是一泓池水，堤岸边生长着一排排的树木，树上有飞鸟盘旋，池子的右侧是石块砌的村舍。在村舍的上部，也就是房子的后边(由于他们不懂透视法，画在上面也就是后面)，土著男人们正在跳科罗波利土风舞。这是在所有仪式中不可缺的舞蹈，开始时只是用碎小的步伐踏地，逐渐地急速地跳出劲来，便会伴生一种跃动感。左侧坐着几个一边歌唱、一边击拍节的妇女和围观的人群。为了突出女性特点，有的把形体强调成中提琴的样子，有的却是大腹便便。围观者中有立有卧。在这一组人物的上部用线条隔开成为不同的三个小画面：左侧的圆圈内有两个男人正持斧对着一条大蛇；中间呈椭圆形的圈内有一个男子撑一叶独木舟，向前划动去追赶一只水鸟；右边的一组展现出来的是丛林环绕、碧水如蓝的风景画卷，在这碧波荡漾中点缀着两只禽鸟于水上。这三组画的右上侧有两个男人置身于树下，一个年长者悠闲地叼着烟斗乘凉，另一个年少者右腋下夹着猎枪，在他们的身边还堆放着许多器具与枪支。画面的上部分是禽兽的共同乐园，土地平坦、草木葱茏，鸟儿们有的引颈长鸣，有的整理羽翼，有的低头啄食，好一片自由自在的田园风光。它们与袋鼠、蛇等友善融洽和谐地相处在一起。画面四周的波纹式的线条，很可能意在表现一道河流，环绕着这一片作者歌颂的乐园。树皮画以前是到处都可见到的，但现在只有阿纳姆地仍然以传统方式继续制作。

岩　画

澳大利亚有着古老的岩画传统。这种澳大利亚土著民族传

统的艺术几乎遍布各地，作品有的非常古老有的只是晚近之作。题材内容异彩纷呈，包括当地所有的动物，有的画得很大，那是他们的图腾祖先和神灵的图像(图 152)。许多大的岩画点往往也是当地部落举行典礼的场所，如南威尔士州的皮洛克山和斯特尔斯草地。在白人到来之前的数世纪历史长河中，土著民族艺术家，把岩画凿刻在能够俯视祭祀场地的皮洛克山的巨大崖面上。在斯特尔特草地一条已经干涸多年的河床里，散布在这里的巨石群刻凿着数以千计的岩画。图像中有飞禽、野兽、人物和他们使用的飞来器(回力棒)，还有同心圆以及抽象的符号等等(图 153)。

现在的土著民族已经很少进行岩刻的创作了。往日的岩刻他们认为那是梦幻时代祖先的遗作，而那些规模宏大的岩刻点(其中的人物形象高达四米以上)，是土著人的圣地，白人是禁止参观的。圣地的重要性我们可以从下面的例子中得知：一位土著民族艺术局局长名字叫作汪杜克，他本人是土著人，他到新南威尔士视察一个重要的岩画点，人们要求他亲自去看一下岩刻的毁坏情况，以便日后进行维修。当他见到那岩刻竟是一个孤立的巨人像，四肢伸展开，两腿之间有个岩洞，洞里溢满雨水时，那局长震惊了，说道："这才是我所要寻找的，我不知道发生了什么，他(指岩刻人物)从我们的家乡出走了，他却在这里，这里的土地和我的家乡相同，在这里找到了他，现在我们就放心了。你们看哪！他正在和我交谈呢！"陪同者为之愕然。当晚他们就在岩画点宿营，局长汪杜克常从睡梦中惊醒，并向黑暗处高声呼喊。到了第二天，他还是独自一会儿低声吟唱，一会儿喃喃自语；忽而又沉默无语。当他恢复了常态之后对陪同者说：他刚刚接待了一位神灵，那神灵因长时间没有见到土著人了，所以当见到他非常高兴，还教会他唱一首歌，歌词就是讲述这位伟大祖先如何被刻在此处岩

石上的历史故事,说着说着局长就低声唱起来了。

在大洋洲,澳大利亚的史前岩画尤其著名,也更加重要。它的岩画艺术大部分是涂绘的崖壁画。一般地说自然主义风格的崖壁画支配着澳洲西北部、昆士兰、新威尔士沿岸以及维克塔利亚内陆;而几何风格的岩画集中在从新南威尔士到西澳大利亚一线。这两种风格在边缘地区交叉在一起。人神同形的形象(所谓"汪其纳")大量存在于西北部。而最古老的是"米米风格"的作品,那些小型的人物画代表着优雅的西北部艺术,这些小人背着篮子,有着复杂的头饰;还有一些古怪的女性人物,身体画成条带状,通常采取蹲着的姿势。

南澳大利亚岩画具有图案化与抽象化的风格,是一些圆形、螺旋形、梳子形以及迷宫式的线条和样式化的人物形象。人物形象看起来是受到北部影响,至于几何风格的那些图案,使人联想起文身的装饰,主要是菱形和人骨形。

西北部的金伯利高原和阿纳姆地的奥恩庇里是澳大利亚北部最重要的中心。米米风格早于人神同形的汪其纳。在奥恩庇里及其周围地区岩画描绘了许多X光线的动物,诸如鱼、海龟和蛇等。它们和人物画在一起,那些人物有着各种不同的姿势。这个中心的影响所及包括西部和南部。

澳大利亚北部地区与印度尼西亚和亚洲其它地区关系密切。经碳-14测试表明澳大利亚的岩画是相当古老的,在整个大陆的中心部分,那里有保存得很糟糕的几何形的崖壁画,断代为公元前第三千年,至少一部分澳大利亚的崖壁画和岩刻是属于这个时代的。至于南部的库纳尔达洞窟中的"指槽"图形,正如第一章"全球性的现象"中所说的,可能已存在2万年了。

那些宏伟的岩画画廊反映出土著人民的生活方式,比任何其它艺术都更为丰富。比如说在阿纳姆地的岩画中,描绘了狩猎的矛、武器和日常用具、典礼时穿着的华丽服装和部落标记,

以及图腾人物等等。岩画体现出人与自然的结合、人与图腾祖先的结合，山羊有人的特征，人又有袋鼠的脑袋，在岩画中，神话传说与其现实生活能浑然构成一个整体，形成独特而又纯朴的艺术风格。

今天仍有少数土著画家在岩阴的崖面上作画，壮观的澳大利亚的岩石画廊仍然是驰骋土著画家的艺术才能的园地，岩画点也仍然是他们举行典礼的圣地。

二　大洋洲原始民族的人体装饰

人体装饰可能比其它的装饰更为古老。一个广为人知的故事说，当达尔文将一块红颜色的布送给一个印第安人之后，观察他们做什么用，但见那人并不用它做衣服穿，而是把布撕成细条缠绕在冻僵了的身体上作为装饰品。这对达尔文来说是个意外，当他第二次遇到土著人，再次作了同样的试验，其结果相同。可见对于这两个民族来说装饰重于御寒。狩猎民族都把装饰看作比衣服更加重要。正如有的学者说：他们情愿裸体，却渴望美观。只有爱斯基摩人例外，因为他们是生活在冰雪长年覆盖的北极。

大洋洲各岛屿的土著人，数千年来过着原始渔猎生活，对于自然界的改造虽然显得苍白无力，但对于自身的美化却是匠心独具，别出心裁。当地的各种动植物都是他们的天然化妆品，往身上涂画是大洋洲土著人的普遍习俗。平时，仅在颊、肩、胸画上几笔，每当宴会、舞会、节庆，就要用红、白、黄色以及油脂、炭粉等在身体上涂画，而涂画的重点则在面部，使自己在众人中格外地突出。他们使用的颜色最多的仍不外是红、白、黑，以便与他们的黑皮肤形成鲜明的反差，对比强烈。

人体装饰就是在人体上直接装饰美化，而美化的方式大体

又可以分为文身与亏体两种。而文身往往采用在身体上涂绘、文刺、蠡痕三种方法;而亏体是人为的使身体的某一部分造成缺损。诸如:穿耳、凿齿、穿唇、穿鼻、束腰等等。之后再佩带上诸多的饰物,耳饰非常普遍,不仅在原始民族中不分男女多取此装饰,即使是现代文明的民族也还继续沿用着。穿唇与穿鼻除原始民族外则较为少见,当今只有印度妇女还盛行这种装饰。

亏　体

穿鼻这种形式的人体装饰多在男性间流行。穿唇的部位是在下唇中间穿通后,再塞入骨片、象牙、贝壳、弯月形的木板;穿鼻是把鼻中隔的软骨穿透,再嵌入弧形的木、骨、鲜花、羽毛等并经常地更换。节日时换上鲜艳的羽毛,更是男子们引为骄傲的事(图 154)。

澳大利亚土著居民,从青年时代起就在鼻中隔处穿孔插入木棒、羽毛或雕刻的兽骨等,还有在鼻翼的两侧穿孔后再插入饰物的。美拉尼西亚群岛中的有些部落,在鼻中隔处穿孔后佩带上椰子壳、珍珠贝或鳖甲制成的环饰以及其它的饰物,致使垂挂的饰物把嘴遮住影响到进食,他们还是宁肯把嘴巴张得更大些,也绝不愿取掉饰物。

穿唇的美化方法是以极大的身体痛苦为代价的,土著民族千百年来之所以把人体装饰艺术代代相传,那绝不仅是为了美观,还有以此证明自己的意志坚强和无所畏惧,增强氏族的荣誉心,搏得赞誉,获取异性的倾心爱慕。

在非洲也有相似的情况。东非的玛孔德妇女喜欢在鼻唇沟部位扎一个洞,饰以唇坠为美。初扎时孔洞开得很小,只插入一根木棍为限,然后逐渐地加以扩大,直至大到四五厘米为止。在扎的过程中,为了饰物便于横穿唇部,还得拔除上门齿,而那作为饰物的木棍,将与饰者终生相伴。肯尼亚北部的游牧民族的

装饰用品有的取材于铝制品，有的制成的唇饰嵌在下唇中央，有的用电线等制成耳环佩戴。

罗得西亚（津巴布韦）的马肖族妇女，有的在上唇插入扁平的圆环。苏丹托波萨妇女的下唇要挂一根铜丝，这种装饰也是妇女出嫁后的标志。

乍得湖以南的莫斯吉人，用圆木片嵌在嘴唇的内侧，目的是要把嘴唇撑开，那样子酷拟鸭嘴兽。或许是有意模仿他们所信仰的图腾祖先。

南非的马可洛洛部落的妇女，在嘴唇上穿孔，再装饰上铁环或竹环。当有位旅游者就这种装饰的由来请教该部落的酋长时，酋长反而对提出这样的问题感到奇怪，他说：这是女人们唯一的身上装饰，自然是为了美呀！男人们有胡须而女人们没有，因此没有这种装饰的女人是嫁不出去的，怎么会有人娶她！

画　身

澳大利亚土著居民经常在旅行袋中备有红、白、黄等颜色的土块，平时在脸颊、肩、胸等部位点染上许多颜料，可是每当节日或社会活动，他们便会用颜料绘满全身。所涂颜色，还会因活动的内容而有所区别。他们在参加战斗之前要把身体涂上红色，当家中有人去世，服丧期间要涂上白色。参加欢庆活动时的人们载歌载舞，他们身体涂绘的颜色呈现出五彩缤纷，烘托节日的气氛更加热烈。每当儿童成长到举行成年礼时开始绘身，一般是用粗线条描绘，并加绘图腾符号，那图腾符号是用象征性手法表现的，只画动物的某一部分。

澳洲南部的阿兰达人，青年举行图腾仪式时要在背上用红、黄两色涂绘图腾记号如太阳、水纹等等图形。在他们跳图腾舞时，舞者还要在身上涂一层动物油，再用赭石粉或碳粉描绘象征图腾的纹样，之后再用山鹰的羽毛，蘸上从自己的手臂上抽出的

鲜血,贴在图腾纹样的四周。当他们举行野猫崇拜仪式时,两个扮演野猫的人,在他们的额角、双臂、胸前、膝部等处,画上红色的花纹,模仿野猫的形象。

澳洲南部斯宾塞湾一带的伯尼凯亚部落,在举行成年礼时,属于袋鼠氏族的人们在他们的背部要画上三个圆圈,两臂之间画两个小圆圈代表袋鼠的眼睛,下面画一个代表袋鼠的嘴。

澳洲土著明科彼人当他们出席宴会时,要用白土在身体上画线,白线画在黑皮肤上非常突出,在众多的赴宴者中最能引人注目了。许多欧洲的人类学者喜欢记述澳洲土著民族跳"科罗波利"舞蹈的情景,他们是这样描述的:"是要把自己的形状尽量打扮得恐怖。他们在每条肋骨上画一根白色的横线,此外还要在他们的腕上腿上和脸上也画上白道,以致在篝火的闪动下看起来,活象是些活骷髅。"在他们笔下的此情此景的确很恐怖;但在格罗塞看来则又作另一种解析,他认为科罗波利舞总是借助月光或火光的照耀下进行的,而无论是月光或火光都比较暗,如果那些黑皮肤的舞蹈着的人们,若不在身体上勾画出对比强烈的白色线条,他们不论跳得怎样地美妙,也会模糊不清,无法使观众欣赏。我们认为他们在身体上画白线的初衷绝不是为了模仿骷髅,而是为了使舞姿突出供人欣赏。当然,澳洲土著明科彼人除赴宴要涂白色外,当他们处于忧伤时也要用白色绘身,区别是前者经心勾画,而后者则是漫不经心,随手涂抹。他们的用心,有人这样假设:是怕遇到死者彷徨不定的灵魂,万一遇上而又躲避不及,也会因皮肤改变了颜色而使死者无法辨认出来。

新几内亚有着茂密的热带雨林,其间穿梭着数条蜿蜒的河流,此处堪称植物的王国。即使是探险家也难以突破它那绿色的屏障。由于航空事业的发展,人们乘直升飞机才发现在新几内亚高原上居住着一群庞大的民族。他们靠狩猎和采集生活。在十九世纪欧洲殖民者来到之前,他们的日子过得太平,不受外

来影响。现在他们仍是一个石器时代的活样板。

每当他们举行庆典和祭祀活动时,从清晨起就开始梳妆打扮自己。先在河流中洗澡,妇女们常把树枝和树叶沉浸到河底,迫使河水流速减缓,柔软的树叶是她们天然的浴巾。男人们洗浴后,在他们那深褐色的皮肤上涂抹五颜六色。所用的化妆品则都是按着传统取之于自然界,诸如:猪油、炭粒、石灰石、粘土、还有树木与草的汁液等等。而最为壮观的还要算是他们那些多姿多彩的头饰。在他们绒毛状的头发上,装饰着树叶、花朵、各种美丽的鸟羽毛和动物的皮毛、贝壳、骨雕、以及用各种材料制成的条带,琳琅满目,美不胜收。再配上形状繁多的颈饰与鼻饰,更加威武强悍。最值得提及的是鼻饰的形状,有如棒状、月牙状、云卷状、环状等。男人们从 6 岁起,当他参加入社仪式时就开始佩戴,它是男人们的勇敢善战以及力量的象征。他们的日常生活,仍以石器为工具和用具,这在全世界内恐怕只剩下新几内亚高地的人了。他们几乎是全身裸露,男人们只用动物角或竹木雕制的套子罩住生殖器,而女人们只穿一条超短的草裙,他们却酷爱装饰身体的各个部位。妇女们装饰的部位与男人们不同。她们佩戴用竹筒雕制的耳环,颈部与胸前挂满用果核串成的饰品以及贝壳与时髦玻璃珠串,色采斑斓,五光十色。手臂手腕和腿部也用猪牙、鸟爪、贝壳制成的饰品装饰起来。

还有已经灭绝的塔西马尼亚人,男人们特别喜爱画身,当欧洲殖民政府下令禁止他们用红赭石色涂绘身体时,曾经酝酿过暴动。在他们看来这很重要,因为不涂身就不能引起姑娘们的爱情。

文　身

文身是画身的延续。画身不能保持长久,于是他们用针刺、刀割等手段在自身或文或蠡,使纹饰长久保存下来。

蠡痕是文身的一种(图 155)。这种身体装饰的方法,多在深褐色皮肤的澳大利亚和非洲土著中流行。因为斑痕在黯黑色的皮肤上能明显地浮现出来,犹如紫檀木上的雕刻,具有凝重的美。但是要获得它付出的代价是沉重的。蠡痕是一个极为痛苦和耗费时日的过程,因为它不可能一次成功,需要部分伤口愈合后再次连续进行,他们中除老人外,很难见到横亘全身、胸膊、脊背等处具有完整的图样的。

先选用燧石、贝壳或其它小刀在皮肤上割划,为使割划的瘢痕格外地突出,他们趁割伤处没有愈合之前,涂上些泥土或擦抹某种植物的胶汁,目的是使衔接处隆起,瘢痕更加突出;也为取得类似浮雕的效果。当旧痕愈合之后再次豁开,迫使瘢痕处更加醒目。这种人体装饰,还由于部落的图腾信仰的不同,蠡痕的花纹与部位也有区别。但共同的规律大都在肌肉比较肥满的部位,诸如肩、背、腿、腹、脸等处。虽说是男女都可以饰用此术,但在生活中女人却受到一定的限制。因为男人们认为女人不应该装饰过甚,女人们不可能与男人一样地勇敢。据目睹者埃尔记述:"尽管是可怕的痛苦,少女们却都热望着在自己的身上能完成那种标记,因为一个蠡痕很密的背部,被视为足以增加她们的秀美。"在刚果河流域的诸多民族,尤其是巴库巴人和巴卢人,在他们黝黑的皮肤上或割或烙出来的细致花纹,确如一幅浮雕美术品。

文身的另一种。即在身体上用竹签或其他削尖的物体,刺进皮肤,按一定的纹样图形,然后再揉进深色染料,就会在皮肤上呈现出黑紫色的图形。

巴布亚有些部落的女子从小就开始文身,不过要分阶段进行,当文满了全身也就是姑娘该出嫁的时候,也可以说形象地向男人们发出信号,表明可以向她们求爱了。也有某些部落通过文身,在身体上记录下他们的战功与狩猎的成绩,是文刺在身体

上的个人履历表。在文身黥墨方面,也还存在着某些规定要大家遵守,根据年龄性别的不同,文刺的部位也不相一致。青年男子仅文刺面部,随着年龄的增长增刺手臂腿部或胸部。在各部落之间文身的图案又各有所不同,如同文明社会的国家主权一样,神圣而不可侵犯。一旦出现滥用的情况,就会发生纠纷甚至酿成战争。

毛利人是新西兰土著人,也是土著人中文化较为发达的,人数约占新西兰人口的十分之一。他们在 14 世纪以前仍过着纯渔猎、采集的生活。画身与文身,同样是毛利人的传统艺术形式之一,在面部涂画粗细不等的红白线条,在身上蠡划或针刺出永久性的瘢痕。一张文刺过的面孔是受人尊敬的地位和身份的标志,因此盛行于男女老少之间。

最为有趣的是女子成年后要在额头与嘴唇上刺上一条条横线,当地人视红唇为不美,如果有哪一位娶了红唇女为妻,将被人讥笑,成为莫大的耻辱。为显示其高贵,最有力的证明,莫过于在面部文刺的花样越多越好了。

大洋洲与东南亚的许多民族把文身视为具有魔术的作用。在加里曼丹某些部落的男人们,只有成功地猎取到人头以后,才有资格在手臂和手指上刺花。并且在文刺时还要举行隆重的仪式,在马绍尔群岛的土著居民,在文刺时还要唱祈祷歌曲奉献祭品果物,举行狂欢舞蹈等活动。

中国古书记载,中国古代江南地方的吴人、越人、楚人崇拜图腾:“文身刻划其体,纳墨其中,为蛟龙之状,以入水蛟龙不能害也。”(《淮南子》高诱注)另外《山海经》一书记载有个“雕题国”,这大概是指我国古代南方某一盛行文身的部落。中国包括汉族在内的大多数民族在古代或近代都有文身的习俗。《水浒传》里的九纹龙史进算是有名的一例。《太平寰宇记》《北宋地理总志》载有一个文身国:“在倭国之东北千余里,人体有文如兽,

其额上有三文，文大直者为贵，文小曲者为贱”。据考，所谓文身国即指日本北方诸岛的阿伊努人(旧称虾夷人)居住的地区。据报导日本人现在仍然流行文身，当男人做工时，裸露出经过文刺的前胸和后背，显示出其独特的美。文刺还有不同的风格和流派，花样繁多，色彩绚丽，人们把经过文刺的人称之为活宝贝。而文刺的费用也很昂贵，大约要付出 4000 美元。

我们在考古发现中，证明文刺的历史是相当久远的。例如从我国甘肃出土的、新石器时代马家窑文化的人首蛇身的陶器盖(图 156)，就记录了文身的习俗。面部画着许多竖线和许多放射形线条，直到颈部与胸部，我们有理由认为是当时文身的习俗在艺术上的反映。此外，分别在罗马尼亚的库库特尼和埃及的都克出土周身文刺的陶俑(图 157)，它们是进入新石器时代以后的作品。罗马尼亚的陶俑文刺的图案为几何形，双肩与双腿的花纹左右对称，全身布满楔形纹样，腰部的图样呈菱形。埃及古墓中的裸体神像，胸部或臂部的文刺代表其名号，纹样以写实的动物为主。而现代的原始民族继续沿袭文身或绘身，其用意以及所起的精神上的作用。我们不妨从以下几个方面作一番探讨：

第一、从色彩的种类方面看，红色受到特别的偏爱，尤其是橙红色。红色与火、太阳、阳光在色相上是一致的。它给人以热烈温暖的感觉，红色令人兴奋情绪激昂。不论是史前时代的原始人，或是现代原始民族在狩猎与战争中，往往总是在他们感情最激动时见到血，而血是红色的。太阳照射万物给人类带来生机，火给人类带来光与热。红色又象征着生命的诞生，人因缺血而死亡，所以原始人总不忘把母神雕像涂上红色，还要把尸骨染红。红色对于原始人类和现代原始民族在观念上都是极为重要的，它是关系到种的繁衍、生存与竞争的大事。

第二、文身与绘体既有图腾标志的作用也有美的追求。因

此，不同的肤色就必然要考虑到对比鲜明强烈的问题。从以上列举的例证中，我们就可以看出黑色皮肤的民族除共同喜爱的红色外，一般也偏爱白、黄两种颜色。而黄皮肤的布须曼人，他们宁愿用黄色粉刷墙壁但绝不用黄色绘身，因为两种颜色相同不能形成对比，即使涂色也显现不出来，为此他们选择用红色。而与此相反，黑皮肤的安达曼岛民，则选用黄色绘身，因为黑、黄两色对比度强。

原始民族的人体装饰归纳起来其实际目的只有两个，即吸引人或令人畏惧。但两者之间并不意味着非此即彼。在大多数情况下，人体装饰常是兼有双重目的的。凡是同性所嫌弃畏惧的，往往是异性所爱慕的。这种情形不但存在于文明民族，原始民族也是同样的。

原始民族的男性比女性更重装饰，那是由于男性多处于求爱的地位，他要通过装饰引起异性的注意。由于能够忍受住文身瘢痕之苦，才能在异性面前显示出他们的刚毅坚强，更何况异性还可以从他们身体文刺的内容了解到他们的战斗经历、狩猎的成功等等，从而取得她们的倾慕。大家知道在原始时代也好，在原始民族中也好，都是没有老处女的，因为女人总可以结婚，而男人却要用尽办法才能得到生活的伴侣。并且原始民族的男人还不仅仅是一个求爱者，同时也还是一名战士，因此他们的身体装饰具有双重的目的：既要吸引异性还要威震同性。

目前大洋洲土著民族的情况又是怎样呢？1988 年和 1992 年，笔者曾两次在澳大利亚一些比较偏远的城镇考察，看见一些土著人或蹲坐在街上，或站立在超级市场的门口，傻呆呆的，那木然的表情令人难忘。澳洲土著人的一位著名的人士查尔斯·珀金斯说："大洋洲的种族关系是全世界最糟的。在过去的 200 年里，白人把我们压迫成现在这个样子：精神恍惚、萎靡不振，使我们成为可怜的民族"。

罗伯特·贝利尔是在悉尼的“黑色”雷德芬区里长大的。60年代时，他就在那里看到，每个周末都有成批的土著人被捕，被塞进囚车，往往没有任何原因，只因为他们呆在酒馆里或大街上。从那时以来情况有了某些改善，国家除社会福利外还为土著民另外拿出补贴。一个大问题是，在现代的社会里，为什么不能改善土著民族的状况呢？或者说，为什么不能消除警察的种族主义思想？有色人口只占澳大利亚1800万总人口的1.5%，但却占坐牢人数的14%，在北部地方这个比例甚至高达83%。死于所谓“自杀”的土著囚犯比白人囚犯多得多。有人说，在富裕的澳大利亚，黑人的生活比孟加拉国的人还差，他们的预期寿命比白人短20年，他们的子女有13%没有上学，有3/4的黑人学生没有毕业就离开学校。1/5的土著住在破旧不堪的房子里，没有干净的水和净化系统。土著人失业的比白人多四倍。

当第一批白人抵达时，澳大利亚尚有200万土著居民。4万年之久的游牧文化，以及精神生活与自然环境的统一，致使土著人同现代社会很难相容。土著人被驱赶、枪杀、毒死，在许多白人看来，他们是“像大袋鼠那样的有害动物”。后来他们被赶进指定居住区或基督教传教士设立的居住区。这种被拔掉根的人现在只有20%还能讲自己原来的语言。

第四节　中国少数民族原始艺术

在现代仍处于原始社会阶段的民族中间，保存着某些原始艺术的生动资料，对这些材料进行研究，可以弥补考古发现的不足。

中国东北地区的鄂伦春族、鄂温克族、赫哲族等；西南地区的傈僳族、佤族、景颇族、独龙族、怒族、布朗族、基诺族以及苦

聪、登人等;中南地区的一部分黎族、台湾的原住民等,解放前还遗留着较浓厚的原始公社制度的残余。这些民族中间保存着异常丰富的有关原始艺术的宝贵资料,有待我们进行深入地研究。

一　东北地区渔猎民族的装饰艺术

鄂伦春族和赫哲族的装饰艺术,和狩猎与渔猎生产紧密相关,或许可以说,是随着狩猎经济的需要而发展起来的。

鄂伦春族的兽皮工艺

鄂伦春族妇女对兽皮加工有特殊的技能,经她们加工的鹿、犴、狍、猞猁和灰鼠等各种粗细毛皮,既结实又柔软,有的还染成黑色或用朽木烟熏成黄色。

兽皮制品是妇女发挥艺术才能的广阔天地。狍头帽用狍皮制成,采用狍子皮的本色和狍头原有的样式,猎人们狩猎时戴上它,是一种绝妙的伪装,既便于接近猎物又可御寒。

兽皮制品在服装工艺上,多采用拼花和刺绣兼用。拼花工艺就是在一件皮衣的底色上,用染成其他颜色的皮子,剪成图案花纹贴缀在衣服的领口、袖边以及下摆和开衩等地方进行装饰。这些技艺也用以装饰鞋帽。“苏恩”和“古拉密”是鄂伦春人在春季和冬季穿的皮袍,都经过精心装饰。男人穿的皮袍在开衩处多以鹿角纹的图案进行装饰,并且在鹿角纹的上方再加菱形方格纹作为陪衬。女性皮袍在开衩处的装饰更加富有变化,花纹图案也极其丰富多采。有的镶有细致的花边,花边以内再刺绣上精美的花纹。从纹样上看,是由几何形纹逐渐向云卷纹演变的形式。

兽皮制品的图案色彩以黑色为主,间以红、黄、绿、兰、粉红

色底布加以衬托，二者形成明快而响亮的对比关系，主要的图案花纹的边上，还要用彩线绣出图案的轮廓。装饰的图案多用弓箭纹、鹿角纹以及云卷纹，这些纹样大多与他们的狩猎工具、狩猎对象、狩猎环境相关，而装饰的部位，也正是皮张的衔接处，诸如布置在肩、胸、背等处，既作为装饰，又能加固衣服起到耐穿的作用。

皮手套的装饰，多用染成多种颜色的薄皮贴绣而成。男用的手闷子，装饰的部位在拇指上，喜用鹿头纹样，虽然经过图案化，形象仍然十分生动。女性用的手套是近代才开始制作的，图案比较复杂，有几何纹、花草纹、特别是蝴蝶纹，种类繁多，造型优美，最为突出。

皮毛镶嵌多用于制作背包，工艺也很有特色，或许可以说是鄂伦春族兽皮工艺中最有特色的一种。经过精心选择的棕熊、黑鼠、黄狸、白马等的自然皮毛，拼接成各种有规则的图案，粗犷朴实，最具有狩猎者的本色(图 158)。

鄂伦春族的桦皮工艺

桦树皮文化在北半球有着广泛的分布。除北美印第安人外，在中国鄂伦春族、鄂温克族和赫哲族等少数民族中，桦皮工艺品都有着悠久的历史，在新疆阿勒泰地区的哈萨克族中，也有用桦树皮制成生活用具的传统。这一文化在俄罗斯境内的西伯利亚地区的少数民族中也有分布。

欧洲新石器时代的“湖居文化”，包括今天的瑞士、德国和意大利部分地区，考古发现的桩上建筑中，就曾在坚固的木头地板上发现过桦树皮镶成的装饰。在北美洲，桦树皮文化更是有广泛的分布，从阿拉斯加直到大西洋海岸，这样广大区域内的印第安部落，他们所制作的桦树皮工艺除剪、刻外还用牙齿咬出图案花纹。可见桦树皮工艺不仅产生的时间相当久远，延续时间长，

分布范围广，并且与生活实用紧密结合在一起。

根据中国考古发现的古代桦皮文化的遗迹，主要集中在东北地区。吉林省大安县月亮泡渔场古代墓地中，曾出土过用桦树皮制作的箭囊、弓囊以及其他桦树皮制作的器物，它们距今有3000年之久。

在史籍中对桦皮文化记载较多、也较为详实的是关于女真族桦皮文化的记述，最早见诸于《三朝北盟会编》。书中记载女真习俗"（以）桦皮为角，吹作呦呦之声，呼麋鹿，射而啖之，但存其皮骨"。又云："其俗依山而居，联木为栅，居高数尺，无瓦覆，以木板或以桦皮或以草覆之。墙垣篱壁率皆木，皆向东，环屋内土床，炽火其下舆。寝食起居其上，谓之炕，以取其暖。"《金史》中说桦皮为女真人所尚之物，用来装饰其刀鞘。女真人称颜色美观的桦树皮为"酱瓣桦"。"酱瓣桦者，谓桦皮斑纹色殷紫如酱中豆瓣也，产其国。故尚之。"女真人崇尚色泽花纹美观的桦树皮，用来装饰其各种物品和用具。这类记载从考古发掘中也获得证据。在黑龙江省绥滨县，位于松花江下游的奥里米古城遗址周围的金代女真墓中，曾经出土一种残破的桦皮筒。女真族使用桦皮制品的习俗一直延续下来，明、清仍旧见到有关的记述。

桦皮工艺的制作是风格独具的，鄂伦春族和赫哲族都有这种工艺品。

桦皮器具在鄂伦春族的生活中，使用极其广泛，大到桦皮船，小到含在口里的狍哨。诸如：用于汲水、储水的桶，存放杂物的篓，以至帽盒、针线盒、筷筒、碗、盆、碟、勺等等，都用桦皮制成。桦皮器皿迁徙时携带方便，驮在驯鹿身上不怕碰撞，放在地上也不怕潮湿。根据考古发现，桦皮器皿在北方狩猎游牧民族中已有数千年的历史，是早于北方陶器的器物之一。

"刻纹"和"烫纹"是桦皮工艺两种传统的装饰方法。刻印出

来的各种装饰花纹，也有再套上颜色的，但一般不着色，素面印花风格单纯朴实，与整个器物的造型非常协调。

桦皮器皿的装饰图案纹样，有云卷纹、花草纹、树形纹、连续回转纹等，在这些图案中，有一部分与汉族、蒙族、达斡尔族的图案有相似之处。如回纹连续图案，有人以为导源于商代的铜器纹样，这还待于进一步的研究。这种图案在桦皮工艺上，应用范围很广，一般用于桦皮箱、盒、篓等器物的周围或器盖的外沿，以规则的几何图形，加强器物的完整性。此外，桦皮盒盖上的团花，是在器物最显眼的地方，也是作者最着意刻画的地方，一般都装饰得很讲究，有的还加以彩绘。姑娘们结婚时带去的嫁妆盒“阿达玛勒”，形状多为长方形或圆形。盒盖的中央雕有象征团圆幸福的南绰罗花(相思花)，最为精美。

赫哲族的装饰艺术

赫哲族解放前只剩下300多人，是我国少数民族中人口最少的一个民族。他们世代居住在松花江、黑龙江和乌苏里江沿岸，是我国北方唯一以捕鱼为生，和使用狗拉雪橇的民族，历史上曾因穿鱼皮衣和使犬，被称为“鱼皮部”和“使犬部”。

赫哲族的装饰艺术和鄂伦春族非常相近。

赫哲族的图案装饰很发达，他们所穿戴的衣帽都绣着各式各样的图案花纹，尤其是他们特有的鱼皮衣。

赫哲族人善于捕鱼，以叉鱼最具特色。叉鱼用三股鱼叉，乘一种两头尖的轻便小船，叫“快马子”，用单浆急驶于江湾之上。他们从水纹的波动和浪花翻滚的形态，便察知鱼的行踪，举叉投去，几乎每叉必中。有这样一个故事：一位青年叉鱼能手名字叫梦日根，虽然每日都叉到许多大鱼，但是他的妻子并不满意，因为他往往把鱼皮叉破，影响做鱼皮衣；此后他改进了专叉鱼鳃，即可两全了。用鱼皮做衣、缝鞋为赫哲族人所独具。赫哲族妇

女将加工好的鱼皮，用野花染成各种颜色，然后裁成各种服饰，其襟口、袖口、托领、前胸和后背上，都喜欢缝缀用野花染成的各色鹿皮剪成的云纹或动物纹等纹样进行装饰。女服的纹样图案，格外鲜艳夺目，也有的在衣边并排缝上海贝、铜钱一类饰品。因为鱼皮具有耐磨、轻便、保温、不透水和不挂霜等许多优点，长期以来是赫哲族人做衣服的材料，形成了他们物质文明生活中的一大特色。

剪纸亦为赫哲族人所擅长，这种剪纸艺术有人以为是从内地传入，如各种蝴蝶形花样中的蝴蝶，与内地的图案几乎没有什么区别。但是赫哲族人并不只限于模仿，其用黑纸剪成的大公鸡，弓着背，翘着尾巴，伸长了脖子，准备斗殴的架势，全身乌黑，可以说是别出心裁的花样翻新。这些剪纸往往是服装等装饰图案的底样。

赫哲族人也精于桦皮工艺。刻制技术分为阴阳纹，并有线与点的区别，纹样多为各种几何纹和花草纹。北美、北亚以及欧洲等处的古代民族，也知道利用桦树皮来制造房屋、食具、箱笼等。而用桦树皮制衣台湾原住民曾有之，但赫哲族人却是夏衣鱼皮，冬衣兽皮，并不用树皮做衣服。他们喜欢用桦树皮做成帽子戴，至今仍很流行，帽上还装饰着美丽的花纹，这也是赫哲族人的装饰艺术的一种。

鄂温克族除擅长桦树皮艺术外，还在他们木制日用品和生产工具上进行雕刻。他们用桦木刳制饭碗和盒匣等，其工艺之精良，花饰之美丽，令人赏心悦目。创作纹样丰富，既有花草、树木、山峦，也有动物、禽鸟，而最为精彩的要属木雕中的背板画了。它流行于内蒙古额尔古纳左旗敖鲁古雅的雅库特部族。这种背板画是画在狩猎时背物品用的架子上。为防止物品遗失，背架的一边上安有挡板，他们往往在那挡板上作画。画的题材以狩猎和驯养动物为主。雅库特人的艺术造型特点，准确而扼

要，只使用线刻，颇有旧石器时代洞窟岩画的古风，甚至动物的动态也如出一辙。当我们看到这些驯鹿的形象时，时间与空间的距离，似乎已不复存在了。

二　南方地区少数民族的原始艺术

人体装饰

在人体装饰中，头部很早就成为主要装饰的对象。首先是头发。对头发的装饰开始是为了生产和生活的方便，从一些国外的资料看，各民族之间的情况也不相同。虽然在非洲和大洋洲的农耕民族中，头发装饰已经达到了大胆幻奇的地步，而在狩猎民族方面就不一样。那些斐及安人，常常让他们粗黑的头发随意生长，有时也将披在额前的部分加以修剪，却并非出于美的观念，而是实际的需要。

云南的独龙族解放前还没有剃头刀，使用生产用的长铁刀将头发割短和切齐。沧源佤族、傈僳族和苦聪人等梳辫子，佤族和苦聪的妇女现在还有以涂上红色的竹皮、藤皮作头箍的，这些都是从一种实际的生活和生产需要出发，以达到约束头发的目的。

包扎头巾实际上是头箍的变体，现在各民族中最重要的也是最常用的头饰要算是头巾了。在实用的基础上产生了对头箍和包头巾的审美观。如佤族、傈僳、怒族和苦聪人，则普遍在头箍上或头巾上缀以草珠，以后又普遍缀以色线、纽扣、石珠、料珠直至金银币等物。此外，也出现以棉布代替植物纤维的头箍，包扎头巾现在已成为各地最常见的一种头饰，他们认为包大头巾是美的，傈僳族可以说是喜欢包大头巾突出的例子。

随着金属货币流进各个民族社会后，开始佩带金属饰品（主要是银镯、银项圈和金属货币），佤族妇女不仅把头箍换成金属

的了，而且喜欢在自己的颈项上佩带许多铁质或银质的项圈；傈僳族妇女在耳朵上戴着十分沉重的耳环；景颇族妇女则在上衣的肩部和胸前挂满成串的巨大银牌，以炫耀财富与美观；甚至异常贫困的苦聪人，也把很难获得的银币钉在衣服上当纽扣，戴在头上当头饰，这在一定意义上可以说是一种储藏财富的形式，也是美丽的装饰品。

文身　文身的习俗几乎遍及全世界各个原始民族。文身大约起源于涂身，世界许多地方的原始民族用油脂或某种植物液，或者干脆用泥土涂身。这种习俗在原始人的化妆方面起了重大作用，但是它的起源是什么呢？据说南非的霍屯督人用一种叫作“布郎”用芳香植物的汁液涂身，是为了保护自己免受昆虫的侵害。而从其它方面材料看来，文身习俗产生的另一个原因，可能是为了使敌人见而生畏。

从涂身发展为文身，在身体上往往文刺上非常复杂的花纹，这样的文身，大多出于美观，想把自己打扮得漂亮一点。其中也包含着其他复杂的因素，北美的一些部落用刺文的方法，在自己的皮肤上留下部落图腾标记，巴西的巴凯里部落的印第安人，在他们的儿女的皮肤上画一些黑点和黑圈，很象豹子，因为他们认为豹子是自己部落的祖先。发展的过程大约是这样的：最初在自己的皮肤上涂画某些标记，后来就发展成为把标记刺在皮肤上。

在我国少数民族中也有许多关于文身起源的传说。海南岛黎族有这样的传说：一场大洪水之后，把所有的人都淹死了，只剩下母子二人，母亲知道，如果母子俩不结成夫妇，人类就要绝种。但儿子怎肯和母亲结婚呢，后来母亲想出一个好办法，把自己的脸、身、手、足都刺上许多花纹，使儿子认不出自己的面貌，于是儿子就和母亲结了婚。在台湾原住民中也有类似的传说，但不是母子，而是兄妹。这些传说除间接地反映出原始社会早

期的血缘婚姻之外，也是这些民族文身习俗的直接反映。

云南的布朗族男子有文身的习俗，大都纹于两腿、手臂、胸背及腹部等处，有各种几何图案、飞禽走兽和傣族文字。本族人民不会文，要请傣族人来本寨文刺，付给一定的报酬。布朗族文身不仅是为了美观，同时也以此区分男女，因为男子才能文身。他们认为男子身份高贵，只有文身的男子才能娶到妻子。

云南的崩龙族男子也有文身的习惯，一般在脚部、背部或胸部，刺以虎、鹿、鸟、花草等动植物图案。

云南的独龙族女子有文面的习惯，十二三岁时开始刺纹，各民族的图案不同，纹面时用竹签扎刺，然后涂上颜色，渗透皮肉，肉皮上呈现黑青色斑痕，便成了永远洗擦不掉的纹样。

海南岛的黎族文身，不单花样繁多，而且对称均匀，采用多种的纹样。白沙县南溪乡，过去女子到十二岁，便由母亲请本乡专门文身的妇女来施纹。文身的部位有脸、胸、背、腿、手背、手腕及手臂的一部分等等。每刺一腿需用三天，手一天，脸一天，胸前和背部一天，共计十天才能刺完。所刺花纹以圆形和曲线为特色，至于这些花纹具有什么象征意义，一般人都说不出来。刺纹的方法，先用墨把花纹画在皮肤上，然后用植物的针刺来刺，刺过后涂抹上过油的乌烟，还要渗入少许墨。脸上刺纹后，好像戴上了面具似的，据说经过刺纹后的面部表情，比实际的更加生动。

黎族妇女的纹面式样，是由鬓发的前列和耳朵的上端开始，经过颧骨再到嘴角的弓形线条，两侧的线条在下唇的下面的正中间合并，在这两条线之间还穿插横线或点，有时在横线之间也刺上点。有的下颚的线点直刺到脖子边缘处，在咽喉两侧有两根平行的线条直着往下拉，经过胸部和腹部在肚脐下面相接，围着肚脐成弓状。

聚居在海南岛南部和西部的黎族，因为地域及风俗习惯的

差异分为杞黎、本地黎、美孚黎、德透黎以及孝黎五个支系，文身习俗过去曾盛 行于各个支系的妇女当中。现在，本地黎和美孚黎的老年妇女身上大多还保留着清晰而完整的文身图案。

文身的意义是多方面的：①图腾崇拜，在黎族的传说中有一妇人因吞食神果而生下一只青蛙，青蛙长大后与一位姑娘成亲，他们的后代就是黎人，所以黎族文身的图案以青蛙纹为主。②由图腾崇拜引伸为祖先崇拜，黎族妇女若不文身，祖公则不认她，即使今天不纹面的妇女，在去世时也要在脸上用黑炭画出图案，然后才能下葬。③表示成年，经过文面之后可以居住“隆闺”（少女居住的小屋），也可以结交男友。④便于区分氏族血缘等关系，可以由此避免血缘婚等。

云南傣族的文身习俗 在云南西双版纳、临沧、思茅、德宏等傣族地区，至今仍延续着古老的文身习俗，男人几乎都有不同程度的文身。此外，与其临近的基诺族、布朗族、独龙族也残留有文身黥面的习俗。

傣族文身历史悠久，是一种男人的荣耀。其由来在民间有两种不同的传说：①远古时候，有一条叫“批厄”的水怪潜伏于水中，经常伤害下河捕鱼的男人，搞得人们提心吊胆，再也不敢独自到江河中去。只有穷得走投无路的岩比节照样冒着生命危险，天天背着渔网和笆篓，坚持一个人到江河中捕鱼捉蟹，以赡养年老多病的母亲。有一天，岩比节到河边捕鱼，正遇上龙王的七个女儿变成鲤鱼在河边嬉戏。岩比节一网撒下去，罩住了小女儿。龙王知道后，急忙派一个精明的老臣来到岩比节的住处。岩比节热情地接待了他，并准备用刚捞上来的鲤鱼招待客人。老臣慌忙告知原委，要求用金银珠宝换回龙女。岩比节听后表示分文不要当即送还。龙王感激不尽，随叫老臣在岩比节的腿上和身上刺了许多的鳞纹。从此以后，岩比节再到河边，河水便自然地分开，水怪“批厄”再也不敢近身。于是，其他的人也纷纷

效仿，开始绣脚文身，以防水怪。②佛祖在世的时候，经常四出讲经。一次正讲着，一个小和尚不专心听，躲到住处偷吃东西。佛祖发现之后令他脱下袈裟，在他身上刺了许多经文。从此他静心修行，终成正果。

刺纹的目的最初是为了辟邪护身，标志族属，寄托某种坚毅而勇敢的信念，以后逐渐演化成一种男性美的象征。傣族文身的方式有以下几种：①鳞刺，有些像鱼鳞或蛇皮。这是最为普及而传统的文式；②文刺，用傣文文字刺上佛经或巫术咒语；③形刺，即刺上大象、孔雀、龙蛇或佛塔等形象。

文身不仅包含着自然崇拜的内容，也给自己打上特定的氏族烙印，而且，文身还常常描绘出现实生活中一个勇士战斗的一生。台湾原住民姑娘很容易从一个青年的文身式样上，判断他是不是英勇善战，从而决定是否给予他爱情。从一些国外资料看，到了性的成熟期，文身简直就成为绝对必要的标记。因为，在实行氏族外婚姻的特定条件下，有意无意破坏了这种规矩的人，都要受到严厉的惩罚。为了便于识别，在到达成熟年龄的青年身上刻画相应的标记，从而保证原始婚姻的顺利进行。难怪许多原始部落的年轻人，一到性成熟的年龄，就尽力设法文身，而从不畏惧文身带来的肉体痛苦。

织品与图案

中国南方诸民族当中都有各自的织品。这些织品反映出各族人民很早就对图案和色彩产生了审美观念。

以景颇族为例。景颇族社会本身手工业虽然还没有与农业分离，但因从汉族地区输进棉线、羊毛和色线等，从而景颇族的统裙的色彩组合已有较高的水平。她们通常以黑色为底，上织红色图案。随着大量输进各种色线之后，便开始在红色的基调上运用柠檬黄、橙黄、紫、粉紫、玫瑰红、淡兰、草绿和白色等织出

对比强烈,色彩鲜艳的图案。

景颇族的图案花纹,大半是直接取材于动植物,有虎脚印、鱼、蛇、蝌蚪、蝴蝶、蜈蚣、蟑螂、螃蟹、南爪茎、叶子等等。这些形象是经过她们长期观察将各种实物加以简化和缩写而形成的各种直线的多角的图案。这些图案除受工艺制作的限制外,由于不断地概括,已经使一部分图案失去自然的原形,如果不经作者的指点,很难辨认出图案是根据什么自然物创作的。景颇族的织物图案具有很高的艺术水平,虽然她们编织的工具十分简陋,但织出的绚丽美观的图案竟多达三百多种。

基诺族地处亚热带的基诺洛克山区,雨量十分充沛,天际常常出现彩虹,那瑰丽和谐的色彩,神奇地出现和隐没,彩虹也就成为他们崇拜的对象。妇女们仿照彩虹织成五彩缤纷的条纹布,有的以红、赭、灰为主调,有的以兰、绿、紫为主调。在众多的色彩中间,往往加进宽度不同的黑、白等中性颜色,使整幅图案色调华丽而协调。这种图案的服饰,已经成为识别其民族的重要标志了。

黎族刺绣传统纹样分为三种类型:人物、动物、植物。人物纹样极富变化,在海南东方、昌江等地最为流行。人物多选择正面造型,举手、投足、舞蹈、劳动等多种姿态,经过上千年的刺绣实践,不断地简约变化,发展成为样式化,成为黎族风采独具的民族服饰,其间不乏其丰富的民族文化内涵。当地黎族老妇对人物图案作如下的说明:图案中的人物是她们塑造的鬼影中的善鬼。善鬼是保佑后代生活安宁、子孙繁衍的祖先神灵的化身。黎族信仰鬼神,恶鬼害人,人又无法战胜它,但能被善鬼镇服。人们用刺绣形式反映对祖先的崇拜,让祖先来制服恶鬼(图159)。

动物纹样以黎族聚居的海南山区的野生动物和家畜为原型。动物纹样与人物纹样相反,专取侧面形。那是因为从侧面

观察更便于识别动物的种类。然而在诸多动物纹样中却没有虎，传说很久很久以前，海南岛因为海浪的冲击与大陆游离开，许多动物都滞留在景色旖旎的海南岛上，唯独老虎对广阔无垠的大陆情有独钟留在大陆。因此，黎族妇女创作出众多美丽多姿的牛眼纹、龟纹、蛙纹、蜈蚣纹、蛇纹、鸡纹以及熊纹等，却没有虎纹。在海南岛保亭七指岭下的黎寨有一个动人的爱情传说：一对热恋着的青年男女，以死反抗拆散他们的恶势力，双双化作痴情的甘工鸟飞上云端。这也就是甘工鸟纹样的由来。其中鸟首人身的形象，格外生动有趣。

人与动植物的形象在绣品上作构图性处理的也不乏佳作。其中织在统裙上的《婚礼图》，把热闹的婚娶场面，经巧夺天工的艺术而再现出来。展现在我们面前的，有男女性别不同的迎娶人物，还有抬、坐花轿的和骑马持物的以及童男童女，是一幅隆重热烈的婚娶民俗图。此外，还有人与动物合体，人头长鹿角等十分有趣的纹样，也极可称赞。

绘画与雕刻

佤族的绘画与雕刻创作都与宗教紧密相关。

佤族的绘画创作集中表现在祭祀“谷神”的宗教活动方面，绘制出奉献牺牲物品的画板，是他们进行宗教祭祀所必需的器物。他们还在“鬼门”(佤族为鬼开设的出入的门)上画“大”字形的男人像。此外，大房子的木板四壁、支柱和横梁上，用黑木炭、石灰或牛血画人像、牛头等，风格与沧源岩画相似。

佤族雕刻有“人头桩”、“砍牛尾巴桩”、“木鼓”以及“牛角叉”等，还有雕刻人头或雕刻牛头的。此外，他们为了装饰“鬼桩”，则在各种“鬼桩”上雕刻出斜纹或三角纹的几何图案，图案的阴纹内涂以石灰或牛血，使色彩更加鲜明。

佤族图腾柱 佤族聚居的村寨中央空地上，大都立有图腾

柱,自称“考司岗”,直译为“木葫芦”。图腾柱用楮栗树雕凿而成,高约2.4米,宽约0.38米,厚约0.1米。图腾柱的形状,大体上像个站立的人形,头上竖着两个向内弯曲的牛角,双眼的距离很宽,嘴角上翘,酷似青蛙头,周身用植物纹样装饰,腰以上的边缘处布满圆点,柱体用红色涂绘。佤族的图腾柱揭示出:人与牛、人与蛙的结合体是他们崇敬的神,也是形象化的一部创世纪的故事。老人们讲这个故事总是如此开头:据说啊,万物之主的神叫达梅吉,喜欢穿白色的衣服,他养育一头黑色的母牛。当洪水泛滥的时候,人们都争相逃命,慌乱中把一只青蛙踩伤,善良的达梅吉拯救了它。青蛙为了报答救命之恩,赠给达梅吉一把刀,他便用这把刀制成木槽躲进去,才免于被淹死。后来洪水消退,世上只有一个男人与一头黑母牛,于是,他们成婚后繁衍的后代就是现在的佤族。那些圆点代表着星星,以示历经沧桑岁月。

佤族祭祀俑 供祭祀用的木制俑,雕刻全裸的男女,具有生殖崇拜与消灾禳祸两种意义。男俑一般高约两米,宽0.48米,厚0.28米;女俑高与厚均与男俑相同,只是宽度少10厘米。以棕丝代表须发,插置入木雕上。这种祭祀俑放在村寨露天的“神林”中,以代替往日猎头祭祀的陈规陋俗。现有一组大型木雕,出自年近70高龄的佤族老人之手。他只用一把斧头,雕出气势雄健、简捷明快的艺术佳作,令人叹服。还有《木鼓与牛》,它的创作初衷并不是供人欣赏,而是宗教巫术的用品。每当外族入侵、部落战争报警时,以及庆祝、集会、娱乐都要敲击木鼓。此外它还是佤族的吉祥物。各村寨都设有供奉木鼓的房子。鼓身为牛腹,牛腿为鼓架,雕刻技法上浮雕与圆雕两种手法兼施;以牛取势,以鼓壮威,这种构思确是非凡。这或许就是原始艺术的魅力所在吧。

景颇族绘画与雕刻 景颇族与原始宗教相联系的绘画,是

位于村落寨门的官庙的“鬼桩”，那是景颇族祭鬼、供鬼时宴飨祭品的木桩。上面用黑颜色画着太阳、月亮、山坡、河流、水塘、鱼、螃蟹、麂子、花鹿、水牛、红米、小米、包谷、谷子、瓜类、犁、耙、锄、扇子、刀枪和弓箭等等，祈求地鬼按画的内容恩赐他们这些生活用品。

此外，景颇族在庆祝丰收跳“总戈”舞蹈时，要把画有各种花纹图案的木牌插在地上。木牌分雌雄两种，绘画颜料多是黑、红、白三色，但花纹图案却有区别。村落官庙房屋两侧横梁上的绘画，图案纹样和“总戈”牌子上的相似，盈江地区官庙房屋两侧的木板上还画有蜂窝，表示人口兴旺如同蜜蜂，生活甜美如蜂蜜。

景颇族雕刻可分为圆雕和竹木雕刻。圆雕是指用木头削成木鸟和木鬼，置于坟墓上，是一种造型特殊的雕刻，把鬼刻划成既不像人又不像动物。竹刻则刻制在一些生活用品上，具有一定的装饰性。他们使用的雕刻工具是从其他民族那里输进的铁器工具，主要是用铁刀从事雕刻。由于他们居住在山区，因此竹木雕刻首先得到发展，此外也从事骨雕。

景颇族早期的雕刻有刻花的竹耳环，最常见的竹刻，有扇子筒、口弦筒和妇女织筒裙用的梭子。妇女佩带的竹腰圈上的花纹，是用针刻的小圆孔组成的二方连续图案。一般常见的图案纹样有：桃子纹、花椒纹、篱笆纹、鼓绳纹、蜂房纹、苍蝇翅膀、蚊子翅膀等等。也有一些口弦筒和扇子筒的一端顶上，刻有谷堆和谷穗的二方连续纹样。整体说来，他们雕刻的纹样，以直线组成的四方连续占大多数，其次是二方连续和一部分弧线组成的单独纹样。雕刻工具非常简单，只有一把小尖刀和几根针。

从事雕刻，在景颇族中是一种群众性的艺术活动，尤其是男青年，常用自己雕刻的作品作为向姑娘求爱的礼品。据说，梭子上刻花因刻的部位不同就有着不同的含义。

黎族人头形骨簪　黎族人头形骨簪年代悠久，相传簪上的人头形是黎族的祖先、部落首领“总管三”的偶像。后代为了纪念他的创业与繁衍子孙的功劳，艺人把他的相貌雕刻在骨簪上，作为祖先崇拜的象征物。妇女每逢佳节、婚庆聚会、走亲访友、宴请宾客，头上都要插上这种骨簪，使其见物思祖。此类骨簪既有单人头像也有双人头像，一般通高约 2.5 厘米，宽 1.6 厘米，厚 0.9 厘米左右。它是由三部分组成的：上部称为帽顶，中部为人头像，末端用果实、花、鸟、鱼、虫、兽以及抽象的花纹装饰。骨雕整体造型呈棒状，只有顶部略尖，白地黑纹极为素雅。双人头的骨簪整体像一根树枝长出的枝杈。

三　台湾原住民雕刻

台湾原住民过去被称为高山族。台湾学术界认为，高山族不是单一的少数民族。通常所说的高山族包含泰雅人、布农人、曹人、赛夏人、排湾人、鲁凯人、卑南人、阿美人和雅美人等 9 族。高山族则用以对以上各族的综合研究，或采用台湾当局使用过的“山胞”、“山地族”的概称。实际上，广义的高山族还可以包括居住在台湾平原地区、已汉化了的土著——“平埔族”。总之，高山族只是对台湾土著少数民族的统称。现经台湾有关方面共同研究，认为“原住民”的称谓更为适合。

台湾原住民从民族学的角度来说，他们的现状如何呢？1995 年笔者曾在台北拜访原住民卑南族学者孙大川，他在《山海》双月刊 1994 年 11 月刊出的《部落的组织与沟通》一文中，对台湾原住民的现状作如下的描述：“我们很明显地知道原住民部落正在迅速瓦解。这是一个必须要面对的事实，不要用太多的幻想或其他的辞句来回避这个问题，至少我们可以看到不少部落中，年轻人愈来愈不说母语，原有的社会组织如宗教、风俗习

惯、政治等结构的的确确都已消失。”

台湾原住民长期以来和汉族一起，披荆斩棘，把台湾开辟成为美丽富饶的宝岛，共同反抗外来侵略和反动统治阶级的压迫，对于缔造祖国的历史文化有着重要的贡献，特别是他们在艺术上的天赋，更为中国现代原始民族艺术增添绚丽的一页。

他们精于雕刻，以木雕为主，另外还有石雕、骨雕、竹刻等，尤以排湾地区最为出色。在各种生活用具、装饰品、乐器以至住房的门楣、柱子、门槛、壁板和独木舟上，都雕刻着各种美丽的图案花纹，有人物、动物、花卉和各种几何形纹饰，尤其以蛇的形象最为常见。

在他们的民间传说中有关于“蛇卵生人”的神话，(图 160)也有灵蛇分化为男女两蛇而生下人类祖先的故事。蛇是一种极其凶恶的害虫，人们常喻它为阴险毒辣的东西，古今如是，但又为什么把它当成圣物而加以崇拜呢？例如《山海经》中的许多动物神，几乎都与蛇有着密切的关系，不是蛇身人面，就是蛇首人身，或者手操双蛇、脚踏双蛇或耳挂双蛇等等。

就以华夏族来说，往往自称为龙的传人，而龙则是由蛇逐渐演变过来，成为虚构的动物，也就是蛇图腾的氏族，兼并了其他图腾民族，而形成一种综合式的动物图腾。

在世界范围内信仰蛇图腾的民族很多，那是因为原始社会人类早期居住的地方，据考古发现证明，多近河流，不仅取水方便，而且江河丛林之中是狩猎与采集的好地方。蛇生性喜潮湿，人类居住的地方也正是蛇栖身繁殖的良好环境，因此，人与蛇长久以来就结下了不解之缘。

至于谈到对蛇的图腾信仰，首先，是由于在生存斗争中，古人受到蛇的侵害却又无力征服它，一切恐惧、逃避全无济于事，慢慢地由畏惧而变成敬畏。或许在这种敬畏的心理支配下，产生了幻想，妄图以超自然力——通过祈求等方法使蛇驯服，不仅

不再加害于人类而且可以给人类以保护。

台湾原住民的祖先与自然界作斗争求生存的过程中，所遇到的最大的天敌就是蛇。因为它时时侵扰着人类的生存，于是人们幻想出种种神话传说，以期变害为利，甘愿自称为蛇的子孙，从而可以获得庇佑。布农族人一直到今天仍坚守他们祖先与百步蛇曾订立过的"协议"：如果一个布农族人杀死了一条百步蛇，那么他往往就会被蛇咬死；而如果一个人无故被蛇咬死，人们也相信，那蛇一定会死。百步蛇在布农语中叫葛菲丽亚，即朋友的意思。

台湾原住民因敬蛇之故，常雕蛇形，以表敬意。其后此种蛇形渐渐成为艺术上的一种样式。因此，在他们的艺术中，百步蛇的纹样处处可见，而且常作主题纹样，以保护者或祖先的地位出现，应用于装饰。如排湾族酋长家屋檐下的横板、竖板，以及较珍贵的器物如刀鞘、枪杆、匙、杯等皆雕蛇形。蛇形有写实的，但比较少见；简体最多，而简体又有变形，如一头两身，一身两头，还有变化成几何形体的，让人几乎辨认不出来了。

人头雕刻也以简体为多。人头雕刻与"猎头"的习俗有关，从这些作品中我们可以看到一种恐怖的场面，一个个供杀祭用的血淋淋的人头，反映在世世代代相传的原始艺术品里(图 161)。

全身人像大多是左右对称的正面像，有一种定型化的样式：双手平举，两腿叉开，蜂腰阔肩，身躯瘦削。这些木雕人像并不是某个具体人的肖像，而是具有象征性的，具有对祖先崇拜的作用，是繁衍后代的意识的再现，因此往往一男一女，成双成对，生殖器总是被强调雕刻出来。此种雕刻大都带有宗教信仰或交感巫术的意义。

建筑雕刻

台湾所有的原始部落的家屋，大都属于地上住屋，因此考古

学家认为台湾与大陆的亲缘性，比它与南海岛屿的关系更为密切。它的家屋雕饰可分为立柱雕饰、房檐雕饰、横梁雕饰、槛楣雕饰及门板、独石等。

家屋是一个民族最具体、最重要的特征。排湾族人并不认为祖先真的死了，只不过是到了另外一个世界。因此家屋里的立柱、天花板、房檐、侧柱、檐桁、门板等都刻了人头像、全身人像，还有蛇纹，以及其他具有特别意义的花纹。

立柱雕饰 此类雕刻可因头目的权势大小而有所区别，权势大者雕饰繁缛，权势小者则要简略些。家屋之中设有祭祀祖先和举行仪式的“灵屋”，该屋就拥有较好的雕柱。如大南村古时系由著名的大头目统治，所以那里立柱的祖先像最大，雕刻也最精致，祖像前还有石造的小祭台。凡是社中发生了什么重大的事件，都要在这祖像前问卜，以断吉凶。排湾地区的立柱雕刻的主题亦为祖先像，大都是正面像，双手举于胸前，两足直立而略弯，头顶或刻兽角，或为百步蛇一双，男女生殖器也加以突出表现。双腿之间或嵌磁片，脐部或镶磁纽。造型具有原始艺术的粗野风格(图 162)。

石雕祖先像要比木雕的更加古老，艺术风格也不尽相同。它们之间的主要区别，则在于祖先像周围是否有蛇纹装饰。决定有无的根据，是本族起源的传说，一种传说是“太阳卵生”的氏族，他们的祖先像无蛇纹只有帽饰；而“蛇生”传说的氏族，他们的祖先像尖头，有蛇纹装饰，并多文身。从艺术技法上区分，以“太阳卵生”传说的祖先像雕刻得深而更加成熟些。石雕祖先像多置于头人的祭祀屋。以往每逢有祭祀活动或猎首行动的前夜，由祭司抚摸石像，把祖先的灵气、生命力付于猎首的勇士。巫婆也依此方法为病人驱鬼。(高业荣《凝视的祖灵》台湾“第一届山胞艺术季美术特展专辑”1992)

壁板与雕板 壁板与立柱的区别则在于壁板的雕饰面积要

大些，雕刻的深度也比较浅，风格也较为写实，并多为组合纹样或群像。除石壁外，木造壁板多施色彩。其次是屋内的雕板，上刻人像，手提人头，那自然是往昔猎头的风俗在艺术上的再现。人像还有文身花纹，这也是生活中习俗的反映，上部分雕百步蛇，人物的眼睛嵌有磁片。此类雕板仅为贵族悬饰于家屋之内，比较少见。

檐桁与槛楣雕刻 此类雕刻在数量上较立柱、壁板和石壁的雕刻要多，而且纹样也大不相同。因为檐桁与槛楣的面积都很狭长，所以图形多作单行重复排列，纹样主要有人纹、蛇纹、鹿纹、猪纹及其他几何纹样。至于人像，造型虽依地域的不同而有所区别，但大致上与立柱、壁板的雕刻相似。此种纹样均作单行排列，除纹样本身的形式不同外，其配列的变化不大。至于色彩，有用石灰及黑烟子，两种色彩对比分明；也有用红黑两色，更见其强烈美观。

日用器皿雕刻

台湾盛产樟、楠、紫檀等优质木材。原住民利用这些木材雕刻日用器皿，对这些器皿进行艺术创造，反映了他们对自然观察和对美好生活的愿望。

木枕 利用木条削成方形，将其挖空，剖面成冂字形，以减轻重量。然后在三面雕刻纹样，如鹿纹、人纹或背向的卷蛇等图案。

木梳 排湾地区的梳篦，并未利用竹材，常见的只有木梳。木梳分上下两部分，高度略相等。下部的栉齿，成为弓形或梯形，栉齿是根据木头的纹路，顺纹刻出的，极为均匀。上部是握柄，柄上常施人头、鹿纹、鸟纹、蛇纹等雕刻。原住民会花很多心思雕刻可爱的木梳子，将它们赠送给自己心仪的异性，以表达自己的爱慕之心。

木匙　刻制木匙多选用柳谷或黄杨木材，按照构造可以分为碗部和柄部，有个别的还可分出首部。碗部有叶形、瓜子形及椭圆形等；柄部常施人物或人头等样式的装饰。

木连杯　木连杯是排湾地区特殊的器物，多用于祭祀和饮酒(图163)。原住民喜爱饮酒，《番社会采风图考》中有这样的描绘："农事既毕，各番互相邀饮；必令酒多，不拘肴核。男女杂坐欢呼，其最相亲相爱者，并肩并唇，取酒从上泻下，双入于口，倾流满地，以为快乐。"又载："每多收粟时，通社欢饮，男女杂坐，酌以木瓢、椰碗，互相酬酢，不醉不止。其交好亲密者，取酒灌之，流溢满地，以为快乐。"

酒杯分为二连和三连两种，两端有柄可供持执，柄部雕刻出多种纹饰，多为精致之作。二人合饮时，一人执左柄，一人执右柄，同时进饮。这种共饮方式象征团结和彼此亲密无间。男女青年结婚时就要使用涂有朱漆的连杯二人共饮。

木箱、木桶　台湾原住民多用自然物为容器。有瓢箪、柳谷、竹杯、木杯及木桶等。贮存谷物的木桶，是利用圆木将其挖空的，外径多在一公尺左右，高亦约一公尺。由于重量很重，所以不设底，只在下面垫块木板，以便于搬动。收藏衣物或保存贵重的装饰用品的木箱，大都以独木刳刻而成，不过，近年来也有采用拼合木板制成的木箱。不论木箱或木桶，它们的四周都雕刻有人纹、兽纹或蛇纹等作为装饰的图案。

靠背椅　利用天然的整块木材制成。椅背的顶部饰以人头雕刻，专供头目坐息之用。由于制作很费工夫，雕工又精细，所以此椅并不多见。

臼杵　台湾原住民多以谷食为主，故木臼和臼杵就成为生活中的重要器具。此等木臼因地区不同而形制迥异，有的造型是两头粗中间细，有的像是圆柱形状。杵又分木杵和石杵两种。木臼和石杵常有雕饰，纹样密密麻麻地布满整个器物的四周。

雅美人有捣槟榔用的小臼，雕刻得更加精美。

武器的装饰

台湾原住民的武器，如番刀的刀柄和刀鞘、盾牌、长枪等，均用雕刻等手法进行装饰，有的还镶嵌上贝类，精美异常。

番刀 刀对于排湾族的男子可以说是与生俱有，并将伴其一生。刀子被称为男人的第二生命，男人只要是一出门，腰间必系着一把番刀。不论是劈荆开路，还是分食猎物，或自卫，或制作工具，都凭借着一把番刀，所有困难似乎都可以迎刃而解。台湾原住民使用的刀子不尽相同，从使用上大致可分为工作刀、礼刀、小佩刀、槟榔刀四种。刀的型制有长有短，刀柄和刀鞘多施以刻纹，有的刀鞘透雕的花纹十分精致，而正是根据雕饰的繁与简，以显示出刀的主人身份的高低贵贱。纹样中也不外是人物和蛇两种图案，刀鞘上有的还钉有铜饰。大凡刀鞘均施以红、黑红两色杂陈，色彩对比古朴而又原始，非常美观。刀柄上有的饰以银钉或缠上银丝，并嵌以贝壳。雅美人的番刀，造型近似短箭，鞘长七寸五分，雕以雅美人独有的人纹，人头上有左右分开的发式，刀柄上结有藤条编成的附属轮，以备挂在房内。实用与美观兼顾得很好者，要属排湾与鲁凯两族，他们把装饰的重点放到护套与刀柄上，护套的外形模仿百步蛇的样式，使整个刀像百步蛇一样护佑着刀的主人。套上雕刻人头，以示主人英勇善战，刀的尾部还饰有羽毛。

木盾 台湾原住民的木盾构造，一般是用两片木板拼合而成，两板相接处用藤皮条缚扎。背部的木把手为横式，略成弓形，把手也用藤皮结牢在木盾上。盾面多施美丽的纹饰，雕刻有人头纹、鹿纹、蛇纹和同心圆纹等，雕刻得并不深，通常在阴刻处施以黑色，盾面涂石灰，白色，对比鲜明。（刘其伟《台湾土著文化艺术》台北艺术家出版社 1978）

渔　舟

兰屿雅美族的渔舟是值得大书特书的雕刻艺术。它的造型两端向上翘起，舟身有流线形的美感，其造型和图案之美，驰名世界。

船身雕有许多风格别致、色调新颖的纹饰。船舷两侧雕一排叫做“妈妈奥格”的奇怪人像，在人像的上部和下部又缀以细巧的三角形横向排列的纹样。在舟的两端有以芒纹为主的装饰，其中有光体，也有光芒，光芒呈锐角形，光芒有一层和两层之分，有的光芒数目竟多达八道，形成独木舟的眼睛，再用黑、白、红三色油漆涂饰，异常精美。这种装饰手法和台湾其他地区的雕刻纹样迥然不同，形成其独具的风格。这和当地人长期在海上生活有关。日出出海，日落归来，这种芒纹表达海上民族对太阳的崇拜。在船舷两侧横排着一列奇怪的人物，是祖先的象征，而那横向排列的细致的三角纹样，正是跳动的海浪经过高度概括的艺术表现。

在雅美族的传统习惯里，在招鱼祭的夜晚，总要举行歌会。歌会时首先由船主人唱迎宾曲，然后是来宾中的长者轮流唱祝贺曲，船主人再一一回唱。内容大致是赞美主人劳动辛苦、待客热情。但在赞美时一定要褒中有贬，语言适中才被视为吉祥。祝辞的词句如：“祝福你们的船有好运气，愿首度出航，便能满载而归。并将船靠在右岸，让船尾的羽饰随风飘扬，好接受村人的赞扬。”

记 事 板

原住民的记事板发现不多，现将几块记事板的内容记述如下：

布农历板。是一种工艺品。桧木制成，长一米，宽十四厘米，属加奈多旺社的头目特劳牡马克劳邦所有，也是依据他父亲

的记忆绘制出来的。是以简单的写意符号表达各种事物的概念。例如：以三角形表示一天，ᑫ表示用平锅煮酒，长方形表示禁忌采薪，⊙表示背篓里有粟，☼表示可以出猎，田表示旱田。

百宛记事板。百宛族群记事板，原藏于兹克牡克湾部落大头目家，高 1.66 米，由五十多个图像组成，大都是人与动物，分十四种不同图形，记叙该部落捕鹿、猎敌首、歌舞欢宴等情况。刀法粗犷，线条简明，具有象征性。对同一事物往往使用同样的线条表现图形，实际上是一种图画文字。

排湾人大头目家中发现的故事板。板高 1.60 米，宽 40 厘米，上面刻有五十多个图形，全部是人物和动物。从图中可以看到人物都是盛装的简化，其中有的手持枪矛，头戴羽饰。或为猎头者手执人头，或双手举敌首，还有牡鹿与小鹿等，也许是歌颂其祖先的故事版画。据说，对这类版画，族中人都视为神物（图 164）。

狩猎板。长约 90 厘米，高 7 厘米，上右方刻九人荷枪鱼贯前进，前面的二人正挽弓箭射向一只鹿，另一个正在托着枪呈射击姿态，还有一个人捉着一只已经受伤的鹿的后腿，而鹿的前面还有一人持枪挡住去路，表现出集体狩猎的全部过程，是一幅现实生活气息十分浓厚的作品。

台湾原住民的雕刻，大都带有宗教信仰或巫术交感的含义，表现对祖先灵魂的信念和图腾崇拜的虔诚，重温神话故事或对往昔生活的追忆。以他们的独特艺术处理方法创作出来的艺术作品，富有奇幻的艺术魅力。其造型之奇诡，风格之粗放，在我国原始艺术中占有极为突出的地位。

第六章　余论——关于艺术起源的思考

艺术令人神往。艺术离人们很近，但似乎也很远：说它近，是因为它是人们生活中不可缺的东西；说它远，是因为在人群中从事艺术创造的究竟是少数，能成为艺术家的更是凤毛麟角。艺术创造中的许多秘奥远未完全揭开。艺术，它可亲而又神秘，它可爱而又迷离。

什么是艺术？

有人说：艺术创造美，艺术将人的心灵、想象、情感通过某些特定的形式显现出来。或者我们可以换一句话说：艺术中凝聚着人类心灵的呐喊，而精神的升华必定又被融入到美的形式中。人类所独有的对“美”的创造，使艺术具有净化人的心灵的作用，艺术主要是作用于人的心灵和人的情感，简言之，便是带给人们以美的享受。因此，一般认为审美性是艺术最主要的性格。

这样看来，艺术似乎是崇高而又神圣的，也是非常“唯美”的。

正如本书前言中所说的，本书所谈的艺术是指狭义的艺术，即造型艺术。它是以一定物质材料和表现手段创造视觉形象的艺术。然而，当我们回顾艺术史的发展过程时可以知道，至少在相当漫长的历史发展过程中，人们进行艺术活动的初衷并非完全是，有的东西甚至完全不是出自一种审美的目的。

在这本书里，我们不打算运用一句哲理上的概念，来界定艺术的意义；但或许可以为艺术下定义的时候提供一些参考的资料。虽然人们提出过许多关于艺术的理论，但艺术的定义远未

完善，对于艺术，现在还有许多说不清、道不明的地方。譬如，本书叙述的人类早期的艺术，就与艺术的起源问题密切相关；而艺术起源，这就是目前尚未说清楚的问题之一。艺术是什么时候产生的？为什么会产生艺术？

第一节　艺术有多老

人类最早的审美意识是随着人类自身的诞生而开始萌生出来的。

从这个意义上讲，艺术作为一种审美的创造性活动，可以说是人类与生俱来的一种行为方式，艺术活动与人类自身有着最深刻、最原始的渊源关系；不仅如此，在宇宙万物间唯有人类才能创造出艺术，并能够理解和欣赏艺术；艺术是人类生存发展过程中不可缺少的精神食粮。因此我们说，艺术的诞生正是人类自身发展的强有力的证明，一部艺术史又何尝不是自始至终折射着人类精神、人类文明的史诗呢！

当人类开始制造工具的时候，从石器工具的制作上，已体现了原始人类对于形状、形体等形式因素的某种认识。但是，对形式因素的某种认识并不就是艺术品的诞生。中国山顶洞人不仅有形状均匀规整的石器工具，更有一些制作得相当精细的装饰品。这后者比之那些劳动工具又多了一层意味，我们把石器的制作看作生产活动，而装饰品的制作则看作是一种艺术创作的活动。随着人类审美意识的发展，才有可能把人体装饰作为一种美的标志。从石器制造上对形式因素的认识，到装饰工艺品的自觉创造，这其间当然要经历漫长的岁月。

现在几乎各大洲都声称拥有世界上最古老的艺术。

就拿岩画来说，例如，巴西的佩德拉·菲拉达(Pedra Furada)

岩洞里的岩画曾有人推测距今1.2万年，然而这种推测不被察看过这些岩画的专家们所接受。但专家们认为巴西另一处的岩画，可以确定为距今已有1万年左右。关于坦桑尼亚发现的岩画，距今已有4万年之久的说法，那是完全没有根据的。在纳米比亚一个名为太阳神的11号(Apollo 11)岩洞里发现的岩画，是当今非洲最古老的岩画，它包括几块绘有动物图案的崖壁石片，伴随着石器时代的沉积物，距今已有2.6万年至2.8万年的历史。在欧洲，法国科斯凯(Cosquer)海底岩洞发现最早的岩画与这一年代相仿。当冰河时代末期海底上升时，岩洞的入口已被海水淹没，所以直到1991年，这里的岩画才见天日。通过对颜料的碳化物进行分析，运用碳素含量测定年代法，可以确认这些岩画与手印距今有2.8万年。所以，贝纳里克在《世界上最古老的艺术》中说：那种声称世界上最早的岩画，只存在于法国和西班牙北部的说法是毫无根据的。

在印度，有人说一些岩画距今已有四万年的历史，这种说法同样没有根据。今天，大多数专家认为印度的岩画距今都不超过一万年，不过印度拥有更古老的艺术，包括小型艺术品和岩雕。在西伯利亚发现的小型艺术品距今有1.4万年。在中国，河北省兴隆县一个岩洞里发现了一件小型艺术品，距今有1.3万年。在山西省朔县距今2.8万年的峙峪遗址中，也发现了一个当今世界上最古老的穿孔装饰品。

艺术究竟有多老？人们常常会提到欧洲的资料，这大概是由于欧洲在这方面曾作过较长时间研究的缘故。

大约距今4万年以前，厚厚的冰层覆盖着欧洲，严酷的气候笼罩着山地和高原，凄厉的寒风带着北极地方的寒流，在欧洲的中心地区肆虐。寒冷的冻土地带，长着贫瘠的植物，只有孤零零的松树、桦树、杜松子树点缀在那些冰冻的沼泽周围。

当乌拉姆大冰期，法国的卡林特(Charent)地区出现适宜于

人类居住的环境，在西班牙的坎塔布利亚和法国的比利牛斯山地区，雪线都在下降。从卡林特到坎塔布利亚成为史前艺术的一个摇篮，通常称作“法兰克-坎塔布利亚”。但旧石器时代的艺术，即使在欧洲，也并不局限于这个地区，因为洞窟艺术一直延伸到西班牙的中部，甚至向更南方向延伸，一直到意大利的南部，在欧洲，这种艺术的最南端是在西西里岛。

气候决定着人类的生活，同时对动物也有着深刻的影响，这是生物学的规律。

猛犸、毛犀牛和穴熊在史前时期都是重要的角色，再加上分布广泛的大群驯鹿，这种动物是如此的普遍，甚至使人称呼这一时期为驯鹿期。对这种动物，正如野牛一样，它的每一部分对人都是有用的：鲜肉、脂肪、皮毛、鹿角、鹿骨、筋腱。可能当时的人还喝母驯鹿的奶，甚至在他们的洞窟、岩厦或茅屋旁边饲养走失的小鹿。因此，饲养业的一种尝试已经开始了；虽然到底何时开始，我们还不可能证实。

世界艺术史的基本事实是，人类的发展在旧石器时代晚期之前还没有艺术的表现。当时只限于制造实用的物件，某些精致的形式，仅反映出物件的功能和技术的要求。但就有意地凿刻和涂绘具象的或抽象的图形而言，则始于旧石器时代晚期。这些艺术品的出现，是旧石器时代晚期的文化的一个标志，指明人类发展已达到决定性的飞跃。

旧石器时代晚期欧洲遗留的艺术品有两类形态：一类是小型艺术品，是从旧石器时代猎人的遗址中发现的；另一类是在石洞或深穴中发现的岩画。第一类作品在法文中的意思是指可移动的艺术(Art mobilier)；英文则使用可移动的(Mobiliary)和可携带的(Portable)两种名称。在中国也有称为器具艺术的；但小型艺术品(Miniature art)则是较合适的说法。这些作品规模的大小，很清楚地反映了创作者的经济形态，对于流动频繁的狩猎

者，所有规模大的产物显然都是一种负担。

小型艺术品 小型艺术品与遗址的地层位置有关，与之一起出土的遗骸和石器工具，可以清楚地说明它们的文化期。自第二次大战以来，碳测试断代方法的发展，能测算出具体年代，但测试出来的骨头或鹿角的年代，并不能确定就是用它们来制作艺术品的年代。

这里有许多意想不到的困难。首先，许多著名的小型艺术品是发现于 19 世纪的，当时它们是像挖马铃薯那样被挖出来的，人们并不知道地层的情况。其次，有大量的作品，人们根本不知道其来源的细节，有的是秘密地挖出来的，也有的遗址是野蛮发掘，或从未出版过发掘报告。第三，这些小型艺术品在远古时代被制作之后，往往被很快地丢弃，或转移到其它地方，而且也有的是世代相传的。因此它最后被发现的地方有可能远离原先创作的地方。有的地层，似乎可以说明发掘出来的艺术品的年代，但那地层或许只能说明是它们被丢失的或被抛弃的地方，不一定就是制作它们的地方，从时间上看，制作的时间有可能比地层学的年代更古老。最后，不可避免的，对于艺术品有些文化期的材料，专家之间有时会有不同的看法。比如：在柯罗皮勒(La Colombiere)发掘出来的线刻石块的材料，曾被认为是格拉维文化期(Gravettian)的典型，但后来重新推断为马德林文化期的作品，经碳测试断代为距今约 1.5 万年。

许多没有地层学依据的小型艺术品，现在根据其风格划分到不同时期。例如，所有欧洲的母神雕像都被划分为两组，格拉维文化期与马德林文化期，根据标准器物的相似性来分组，然后以这种相似性作为断代的依据，这显然是不合理的。但在个别情况下，其相似性却是如此的惊人，很可能是同时代的作品，甚至是同一个艺术家或一群艺术家的作品。但在一般情况下，是不能一概而论的。

岩画 岩画极难断代。曾尝试过多种断代的方法：在沙漠地区人们想利用岩刻上形成的岩垢来断代；在澳大利亚洞窟，岩壁上的岩刻的不同时期，也有人曾想用碳酸盐的层次来进行断代；也有的把岩画颜料的年代，与岩画制作的年代相联系，被看作是不会相距甚远的。

年代的证据，还可以用许多方法，例如：有些描绘的动物现在已经灭绝了(如猛犸)，或有的只在冰河时期出现在当地(如法国南部和西班牙北部的驯鹿)，这是用作品所表现的动物种属来推测其制作的年代。但是，正如前面曾说过的，以动物图形的种属来推断年代的方法是不甚可靠的。

首先，岩画图形的辨认就存在着很大的差异。当然一幅驯鹿的图画能证明当时有驯鹿存在，但没有描绘驯鹿却不能证明当时驯鹿就不存在。甚至用同时代、同一遗址发现的岩画与小型雕刻品来分析，两者所表现的对象也是不一致的。

在吐克·奥多贝特(Tuc d'Audoubert)洞窟的岩画与小型艺术品显然是同时代的。小型艺术品被断代为距今1.5万年前。在岩壁上主要表现的是野牛、猫科动物和驯鹿，还混杂着100个棍棒状的符号，但没有鱼和人神同形的形象。但在同一洞穴发现的小型艺术品中，还没有棍棒状形象、猫科动物和驯鹿，却有鱼和人神同形的形象，而主要的题材是马。

在传统上，欧洲旧石器时代晚期划分为奥瑞纳文化期(Aurignacian)、佩里戈尔文化期(Perigordian)、索鲁特文化期(Solutrean)和马德林文化期(Magdalenian)；还有与此相关的细小的分期。这些都是以法国的地名命名的，勾划出史前文化发展的大致的结构与草图。同时也被引用来作为相对的艺术现象的编年学上的划分。欧洲旧石器时代晚期艺术延续了两三万年之久，大约在距今三万多年到九千五百多年前，今天欧洲所拥有的最早可以确定年代的艺术品，是属于奥瑞纳文化期的作

品。在 20 世纪 40 年代后期，碳 - 14 测试法的应用，对这些文化期之间的关系，提供了更为精细的材料，以及它们的绝对的年代。

现在，我们大致能看出欧洲旧石器时代的洞窟艺术创作的旅程：最早发现的是一些洞壁上的指痕，可能是模仿熊的爪痕留下的；然后从这些指痕中逐步出现简单的、局部的动物形象。早期动物只勾勒出粗拙的轮廓造型，后来渐次精确，手法日益丰富；到马德林文化期，用多种色彩绘制了富于体积感、透视准确的大型动物，而且能达到姿态生动的程度。人们常常是依赖石壁的天然凹凸缝隙作为造型的基础。在洞口透进的光线照射下，或在洞窟深处摇曳的灯光中，凹凸不平的石块看起来，非常像穴居者日常接触的动物形象。这种心理上的投射，在洞窟艺术的形成过程中起了一定的作用。

考古学资料还表明，在旧石器时代就已经出现专门研磨颜料的石臼，专家们根据民族学的资料推测，用这种方式制造而成的颜料，除作崖壁画之外，绝大部分是作为画身或文身的材料使用的。

除了知道他们都同样属于晚期智人（Homo Sapiens）之外，我们无法得知这些艺术品的作者是谁。在欧洲，有的学者认为欧洲的旧石器时代艺术的创造者，是克罗马农人，他们属于晚期智人阶段，在体质上同现代人几无差别。当冰层覆盖欧洲大陆时，在法国南部和西班牙北部集中了许多草原动物，如长毛犀、猛犸和驯鹿，以狩猎为生的克罗马农人也聚居在这里的天然溶洞（洞窟）中，在长期的生产斗争中积累了技能、经验和知识，加强了人对自身及其生活环境的了解。在洞窟里画画，为工具装饰雕刻。这种艺术活动流传到广大地区，形成不同地方差异的风格。但从整体来看，它们的意义和风格是统一的。有些图形可能出自一人之手，也可能这些洞窟中绘制的各种图形是少数

专门家(可能是巫师)所作。例如,在法国境内塔加宏(Tarn-et-Garonne)的布尔尼圭(Bruniquel)和多尔多涅的罗基低地(Laugerie Basse)两处都发现同样的作品《掷矛者》。根据这个现象,有的学者认为在旧石器时代晚期,很可能每个部落或许多部落合起来,共同供养专门的艺匠。和欧洲旧石器时代晚期的情形相比,澳洲土著民族生存的环境更为恶劣,但他们仍然有足够的剩余物资来供养一个艺匠,他唯一的工作便是制作和修补器具。由此推测,旧石器时代晚期的族群,已有能力供养彩绘洞窟或雕刻石壁的艺人了。当然,这只是一种推测而已。

今天,人们一致公认,冰河时代遗留下来的崖壁画实为罕见,因为崖壁画较之岩刻更容易受损。因此最早保留下来的多为岩雕而不是崖壁画。澳大利亚发现了数百处很早的岩雕,其中三处岩雕的最早年代已得到确定。这三处岩雕都在南澳大利亚的一个州之内,根据澳大利亚专家的研究,目前已确定的最早的四个年代,距今已有三万六千四百年至四万五千一百年。这些岩雕得以幸存,是因为其表面覆盖着矿物保护层,其年代是用放射性碳素含量测定法,对矿物层所包含的有机物进行分析所得的结果来确定的。这些便是当今世界上已知的各种岩画中最早的年代。然而必须注意的是,比澳大利亚更为古老的艺术应该存在于世界的其它某地。

目前,专家们认为早在5万至6万年前,或许更早些,最早的移民就带着自己的艺术传统抵达澳大利亚。由于这些移民来自亚洲,所以应该假定这些艺术在此之前就已存在于亚洲,只是目前尚未在亚洲发现而已,我们期待着在印度、东南亚和中国整个地区能找到存在更早艺术的证据,以及与艺术同时存在的还有语言和人类文化。这个发现与那种认为人类特征最早出现于法国的看法大相径庭,当今所有的科学证据,都把研究人类特征的方向指向亚洲。

第二节　艺术为什么

到现在为止，对于艺术的起源，本书提到了一些问题，诸如何处、何时、什么；现在我们要接触到比所有这些更为困难的问题：为什么？

早期的理论：为艺术而艺术

对于解释早期艺术的存在，最初的，也是最简单的理论是，认为它是没有意义的一些胡画乱涂的东西，是猎人在空闲的时候画着玩的。这种观点在19世纪形成，拉泰和彼特说得最清楚。还有反对教权主义者的莫忒勒特（Mortillet），他拒绝相信旧石器时代会有什么宗教和神灵。他们从审美的角度出发，认为那时的艺术和20世纪的情况相似，只不过是画些肖像、风景和故事画，它仅仅是“艺术”而已，它唯一的功能是去取悦，去装饰。再说，人们认为在旧石器时代有许多闲暇的时间，狩猎很容易，他们有许多可吃的，生活是高兴的、平静的和安定的。旧石器时代的艺术与宗教无关，纯粹是出于审美意识的装饰品，而岩画则是人类最早对于美的追求的表现。

当旧石器时代的小型艺术品，刚刚在19世纪60年代和70年代初次发现的时候，学者们认为这些艺术品不会有什么很深的含义，如果有一点功利主义的目的，也只不过是某种物件拥有者的记号和一些记录季节的标志。小型艺术品不像在洞窟深处的岩画那样难以理解，那只是一些动物，还有一些不完整的形象。当然，洞窟岩画发现后，人们很快地认识到这里面还有更多的东西，它们所描绘的动物种属有严格的范围，洞窟的环境条件难以进入，它们作品的覆盖现象显然与装饰目的无关。那些谜

一样的符号，许多形象有目的地表现得不完整，不确定或破开，而且有装饰的洞窟明显地没有人住过。所有这些结合在一起，表明旧石器时代艺术的题材和位置都有着复杂的意义。虽然如此，为艺术而艺术的学说仍然坚持认为这种艺术没有意义，没有宗教、神话、巫术实施的目的；它只是简单的游戏，仅仅是美学的活动，是人类固有的本性进行艺术的表现。

情况出现变化是因为现代原始部落的研究。学者在对澳大利亚民族学研究中发现，在神圣与凡俗之间没有必要划出一条界线。每样事情都有它本身的意义，包括装饰、舞蹈或仅仅只是一个手势。无疑，艺术家有时从自己的创作中也会得到极大的满足，甚至也可能因而增加威信；但是，将旧石器时代的艺术看作仅仅是人类的本能，想在某些地方留下个人自己的痕迹，这是以现代的眼光看古代的东西。

狩猎巫术：狩猎和萨满主义

尽管今天仍有人坚持"为艺术而艺术"的观点，但作为一种主流的学术思潮，它已被"巫术论"所代替。

事情发生在本世纪初，有关澳大利亚的民族学的著作已经出版，有人提到澳大利亚的阿鲁塔人(Arunta)为了确保狩猎的成功，在举行巫术的仪式中，就包括绘制动物岩画的活动。《艺术与巫术：驯鹿时代绘画与雕塑的对话》法国人类学家雷纳克(S. Reinach)在本世纪初发表的这篇著作，建立起狩猎巫术的理论。稍后，步日耶等人开始用狩猎巫术和丰产巫术的理论，对欧洲旧石器时代晚期的艺术进行全面的解释。

狩猎巫术，这是新近的出版物所大量采用的一种学说。举行巫术是为了动物的繁殖，为此在岩石上描绘这种动物。这种解释似乎很有道理，旧石器时代的艺术肯定有一种巫术、宗教的原因，近几十年来根据全世界未开化民族的民族学的材料，几乎

许多学者都沿着这条路来解释。“交感巫术”，包括狩猎巫术，描绘动物是为了控制和影响真的动物。诸如，任何受伤的动物画像也会使真的动物受伤；保证动物肥实，人们也能得到像画中所描绘的那样，这正是人们所企盼的。总之，这种艺术是为了在一定范围内产生影响，很像是现代的广告；纯粹是功利品，是与直接获得食品相关联的。

步日耶采取“狩猎巫术”的观点，因为他觉得旧石器时代艺术，是由于猎人对获得猎物的焦虑。大多数别的学者追随他的这个观点；有的更加以发挥，甚至认为旧石器时代艺术的每一个方面都与巫术仪式有关。岩画上某些动物形象看起来是被投掷而死，或被武器投中，或被手抓住，认为是证明狩猎的机会和战胜可怕的野兽。动物在嘴巴上和鼻子上的印记，常常被解释为动物临死时吐出来的鲜血；在躯体上的记号则常常被解释为伤口或投掷过来的东西，圆点则是投掷过来的石块，在三兄弟洞窟的一只著名的熊，全身有 189 个圆点，说明那熊是被石块打死的，嘴巴里喷出的是鲜血。

有的岩面被反复利用，虽然旁边也有合适的岩面可以制作岩画。那是因为第一次在这里作画达到预期的效果，认为这是灵验的地方，所以一次又一次地被反复使用。对于图形，特别是那些覆盖在动物身上的图形，往往作如此解释：棍棒状的是掷矛，羽毛状的是箭，在多尔多涅地区有的形状被认为是茅屋，有些图形被看作是陷阱，有些则被认为是套索等等。有时还运用民族学资料加以类比，在东印度群岛发现的陷阱符号是表示恶神、死神，或动物的灵魂。

臆测和愿望渗透在这种学说中。蒙特斯潘(Montespon)洞窟中用黏土做成的熊，起初说是代表死亡的形象，狩猎巫术的拥护者宣称，他们能够看到熊身上的许多洞，表示它在某种仪式中已被矛或别的投掷之物所戳穿。但那些被认为是洞的地方，也

可能是黏土的纹理。那熊离窟壁只有一米,而且窟顶很低,仅比它高出一点儿。但有些书中把它描绘成为一出戏剧性的场面:武士们围着它跳舞,然后把矛向它掷去。在这么狭窄的空间里掷射实在是出于一种奇想,理论的倡导者只要他们想要看到的东西。

在蒙特斯潘或别的地方,他们总想找一些证据来适应他们的理论。例如,面对在崖壁画上食肉类动物稀少的情况,他们宣称这些是因为危险的动物难于猎取,但并没有考虑到这种看法是否合适。然而,人们会想到狩猎巫术不是更适合于危险的动物吗?其实食肉动物也并不都那么危险(大多数时间它们总是与人保持一定的距离),野牛和公鹿也并不总是富于挑衅性的,在非洲人们捉狮子而食,熊与狗在世界的一些地方被认为是美味的。此外,人们怎样运用这种理论来解释驯鹿和鸟?那时它们有着巨大的经济上的重要性,而在岩画中为什么如此的稀有呢?这里,那些狩猎巫术理论的倡仪者宣称那是因为没有必要去描绘这些动物,因为当时这些动物很多,也很容易猎获。这在逻辑上的矛盾是显而易见的。

此外,在旧石器时代的动物形象身上,画着投掷过来东西是非常少的。在野牛身上看起来最多,但也只有15%的野牛是画有这种符号的,许多洞窟完全没有这种类型的形象。这些符号也有别种解释,即使它们是投掷物,我们也不能说那是和动物同时画上去的,也可能是数年或数世纪后画上去的。有的地方我们还发现,先有投掷物的形象,然后才画上动物的形象。如康洛摩皮尔(Colombiere)洞窟的一只驯鹿颈上那类似箭状的投掷物,是在画动物之前就刻上去的。相似的,动物的嘴巴上和鼻子上的符号也可以有许多别的解释,诸如:声音、呼吸,可能是表现动物临死时微弱的呼吸,也可能是表现那动物很有生气的呼吸。这种符号形式多样,大多数是出现在野牛、熊和马的身上。

即使形象有投掷符号也不一定标志着被杀，也可以有其他的解释：可能是神话故事，或许某种牺牲。交感巫术只能说是一种可能性。然而，大多数学者现在不再对这些符号，以我们现在看起来像什么东西来命名。诸如“箭”，其实箭是中石器时代才发明的，所以说旧石器时代的岩画有箭，那是不可能的。最好是描绘其形状：说那是三角形中间有一根长线。步日耶他们相信艺术家描绘食肉动物，是为了在捕猎的时候能获得它们的力量、它们的技巧，或者可能受到它们的保护：是一种惧怕与嫉妒的混合。但如果那样，为什么食肉动物画得那么少呢？显然，这种分析是很难证实的。狩猎巫术的反对派还说，如果只是为了巫术的目的，那么许多作品没有必要画得那么细致，那么完美，只要简单地画一个轮廓就行了。但这种学说的支持者则反驳说：画得越好，巫术效果也会越强。

但是，即使狩猎巫术不构成原始的动机，旧石器时代的艺术仍然是狩猎者的艺术。但这不是新的观念，正如我们上面提到的许多符号被解释为和狩猎有关。至于拉斯科洞窟那幅著名的人与受伤的野牛，被认为是记述一件真实的事件。岩画具有记事的功能。狩猎艺术的支持者只能举出很少的例子，来说明他们所说的狩猎场景和危险情况，以及死亡的、受伤的或惊吓的动物，而把这些说成是旧石器时代艺术的全部。这种解释不仅在于这些例子极其稀少，而且解释也很不确切：如把动物旁边的线条解释为驱赶动物的路线，另一些符号则被解释为捕猎的陷阱。

近 20 年来，我们变得习惯于对旧石器时代艺术神秘性的解释，而忘掉它们也并非都是神秘的和形而上学的；相反地，绝大多数是世俗的，与日常生活有关。即使如上面提到的旧石器时代岩画是狩猎者的艺术，那些例子说明狩猎者在旧石器时代艺术作品中扮演了重要的角色；这里的问题还存在内容的复杂性，它所表现的动物种属，并不能反映当时生存环境的具体情况，也

不能反映出当时人类与某些动物之间的关系，有时我们在洞窟里发现的动物遗骸与岩画上反映的动物并不相同。例如，在格纳斯多夫(Gonnersdorf)驯鹿当时很多，但在岩画上描绘得很少，猛犸当时很少，但在岩画上反映得很多。许多洞窟说明当时猎人所食用的动物与岩画上所表现的动物并不相符。在拉斯科洞窟以骸骨计驯鹿约占 90%，但只画了一次，占 0.16%。虽然我们能够接受交感巫术和狩猎巫术的看法，它们可能只是旧石器时代艺术中的一部分，然而，有一种相关的现象存在于艺术的背后，那就是萨满教。

20 世纪 50 年代以后，兴起一种用萨满教解释史前艺术的理论。许多早期的学者解释“混合成的”形象，例如，三兄弟洞窟崖壁画中戴着兽角面具的形象，巫术论者认为是巫师，而萨满论者则认为是萨满。萨满是非常重要的形象，是一个具有精神力量的人物，扮演着医生、牧师、魔术家和艺术家的角色，又是诗人、演员，甚至是精神治疗者，但最重要的功能是沟通现世与精神世界。萨满文化通常是持某种动物观点，以动物的方式来对待事务。因此，从这个角度看旧石器时代的形象是“精神动物”，而不是现实复制。

这种理论源于西伯利亚民族学的资料，认为许多旧石器时代艺术形象是怪诞的神，它们以动物形象、或人神同形像、或多体形象的面目出现，能帮助狩猎、医治疾病等等。一种相近的观点，基于在当代狩猎民族普遍遵守的观念：一个萨满死后被认为是“动物的主人”，一种第三力量，介于活人与动物之间，萨满从动物那里获得活力，并施之被保护者。根据这种情况，艺术家就是萨满，通过描绘活动，与动物保持联系，从艺术中获得力量，以便死后成为“动物的主人”。那些描绘动物的嘴巴和鼻子上的线条则表示生命的进出，也可能代表鼻血，每当萨满进入精神恍惚状态时往往出现这种情况。

这种萨满教的解释与别的文化中的图腾崇拜相类似，而这种解释也来自对南非萨满现象的研究，以及它在布须曼岩画创作中所扮演的角色。80 年代南非学者路易斯 - 威廉(J. D. Lewis - Williams)等人，根据纳米比亚的昆人和布须曼人的民族学的材料，认为岩画是萨满教巫师服药后进入迷狂状态的产物。他们认为不仅在南非，而且世界各地的岩画，都是以种种形式与巫医的迷狂状态中的跳神活动联系在一起。

丰产巫术：生殖崇拜与性

长期以来，另一种普遍的解释是“丰产的巫术”。也就是说作者描绘动物，是为了希望动物能够得到更多的繁衍，从而提供给人们更多的食物。

这种对旧石器时代艺术功利主义的学说，源于早期对澳大利亚的民族学的研究，据说当地土著民族描绘动物是为了增产。这种学说的拥护者和狩猎巫术的拥护者一样(他们往往是同一些人)，他们选择那些看起来适合他们的观点的例子。他们常常只是看见他们想看到的东西：动物交配也在于体现人的交媾。其实交配在整个旧石器时代的图像中，只有几个可能的例子，而且也是极其可疑的。面对着交配图像的缺乏，丰产巫术的拥护者，将许多成对的动物形象都解释为与交配有关，诸如一头公牛接近一头母牛，或者互相嗅闻对方。这里显然带有许多想象的成分。为了寻找证据，他们看到许多动物，特别是马，好像它们都“怀孕”了。其实，即使是兽医也不能仅仅是从侧面就能肯定这马是否怀孕，鼓胀的肚子也可能是吃了大量的湿草。一个小形象画在一个大形象上面，但是它们并不像是怀孕的画面。例如拉斯科洞窟的一幅，看起来似乎是一只小马驹画在一匹牝马的肚子里面，其实是那小马驹画错了位置，它的四肢伸到那大牝马肚子的下面了。那并不是牝马怀着小马驹，而更像是两个覆

盖的形象。此外，在旧石器时代艺术中是很少描绘小动物的。

正如看重动物的繁殖一样，更多注意人类的交媾，好像艺术家是运用丰产的巫术来增产他们自己的小孩。在旧石器时代艺术中描绘人物的很少，标明性别的更少，只有一两个例子被认为是表示交媾的，但都非常简略。正如动物形象中有关怀孕、交配的画面一样，那些在旧石器时代艺术中被认为是人物交媾的画面也多是带有想象的成分的。

丰产巫术的概念最早是由步日耶提出来的。自 1910 年，步日耶对岩画中的卵形和三角形解释为女阴后，丰产巫术如同狩猎巫术一样，便成了交感巫术的一个主要内容，而且也被用来解释旧石器时代与新石器时代的“母神”雕像，这我们在第二章的“母神雕像”一节里已经说过了。

丰产巫术的理论，近年来一直为中国的学者所运用，尤其是生殖崇拜与生殖巫术，在许多学者对岩画解释的著作中占据统治的地位。人面像岩画在中国岩画中占有重要的位置。内蒙古的桌子山召烧沟和宁夏的贺兰山贺兰口，都是我国人面像集中的岩画点，对于贺兰口的人面像岩画，目前有些研究者以“生殖崇拜”的观点加以解释，如李祥石、朱存世在他们研究贺兰山岩画的著作里认为：

> 综观贺兰山和北山地区的人面像岩画主要属于父系氏族社会时期的男性生殖崇拜。因而各个人面像的内部特征基本上都突出了男性及其睾丸的形象；外部特征随着时代和地区、社会情况的不同，或有头饰，或有颈饰和胸饰，头形也因人种不同而有圆形、椭圆形、长头形等。所有各种不同的变化，归根结底，是竭尽一切方法，通过巫术形式，祈求人口繁殖。所以在一些主要山口磨刻和凿刻了大量的人面像和类人首，成为原始先民祈求生殖的重要祈祷和活动场地。原始先民想通过这种震撼人类心灵的巫术形式，以感动天

神地祇，促使子孙瓜瓞绵延。诚如有人指出的：在古代人类的心目中，生殖活动是一件神圣、崇高、庄严的大事。在原始社会中人类始则崇拜女性生殖器，注意其构造，寻找其象征；继则崇拜男性生殖器，注意其构造，寻找其象征物，又进而运用文化手段给予写实式的再现和抽象化的表现，包括再现和表现男女结合的情景，恰恰是历史的必然。（李祥石、朱存世《贺兰山与北山岩画》，宁夏人民出版社 1993）

再如，中国在 20 世纪初发现的华安仙字潭岩刻，造型抽象而且图形化，自发现以来，许多学者认为是古代少数民族的一种原始的象形文字。近年来也有人以生殖崇拜加以解释，如曾五岳先生认为，岩刻中男性性器官显露，女性腹大而圆，还有大量女性生殖器的符号，用极其夸张、变形的手法，来表现女性的乳房和女阴。有的人面颊刻有花纹，可能与远古时代汰溪先民“断发文身”的习俗有关。这些古拙、粗犷、原始、奇特的图像，反映了当时敬奉祖先和祈求子孙繁衍的强烈愿望，以及祖宗崇拜和生殖崇拜而进行的巫术活动的炽烈场面，具有东南沿海人种特有的文化性质，是新石器时代中晚期的珍贵的文化遗存。

画在哪里有什么意义

洞窟艺术中岩画图形分布的位置，也引起人们的注意，有的研究者认为在一些洞窟中，画在凸出的岩壁上的动物，与画在凹进去岩壁上的动物不一样。据对欧洲旧石器时代洞窟艺术的统计，不少于 88.8%的马，93.1%的鹿，87.7%的山羊和 100%的手印，是画在凹进去的岩壁上。野牛和马各自在凸出来和凹进去的岩壁上占有重要的位置，一般画得较大，也较为细致和完整。同样地在洞窟艺术中，有些作品画在较宽敞而又容易到达的地方，如拉斯科洞窟的前厅，尼奥洞窟的黑厅。正是在这样地方的形象画得比较大，也很容易有一定距离来欣赏。相反，有的

作品画在非常隐蔽的地方，人们难以到达，也不好欣赏。前者可能属于公众的，而后者则属于个人的。

洞窟艺术分布的另一个问题，是为什么它仅仅发现在法兰克和坎塔布利亚地区，尽管在德国也有同样适合的洞窟。有一种理论认为法国南部和西班牙北部是人类的避难所。约在距今2.5万年前，在当时非常恶劣的气候条件下，这里有较好的温度，有大量丰富的动物，人们有可能依赖当地丰富的驯鹿和北极鲑鱼生活。鲑鱼的渔猎导致定居生活的增加，因而有必要为他们的领地做上记号。因此，洞窟艺术作为永久的居留地而发展起来；而可携带的小型艺术品与流动的生活有关，与季节性的集中与狩猎驯鹿有关。简而言之，洞窟艺术的产生与气候的发展，经济的改变和人口的迁移有关。但是，旧石器时代的崖壁画艺术并不限于法兰克和坎塔布利亚，仅仅是这里更为集中而已；同时驯鹿也不是旧石器时代晚期人类唯一的衣食之资。根据洞窟的发现证明，当时人类狩猎的对象有马、野牛、红鹿、野山羊等等。此外，打渔也只在这个时期的最后才开始的，远远落后于艺术产生的主要阶段。虽然不能说旧石器时代晚期艺术的产生，由于渔猎鲑鱼和驯鹿，但法国和西班牙以及地中海沿岸在一些时间内，曾是人类的一处避难所。可是我们说不准为什么艺术在这里繁荣，以及选择何时在这里繁荣——从旧石器时代晚期，到古典主义的希腊，和文艺复兴的意大利。

艺术为生存

旧石器时代的艺术肯定传达各种信息，特别是那些抽象符号。这并不是什么新的观点，拉泰就曾解释骨头或鹿角上的一些记号是狩猎的标记，另一些符号被解释为艺术家的签名或原始文字。

崖壁上抽象记号的问题，首次为步日耶在1911年提出来

的：他看到尼奥洞窟的点线，往往位于通道交叉地点，认为这些记号是地形的向导；再如拉斯科洞窟，某些点线位于地形转换的地点，另一些洞窟里则在通道拐弯，狭窄部分或分叉的地方也发现符号。这种观点的延伸，便认为崖壁画上描绘的是狩猎动物的线路，某些学者甚至认为是周围环境的说明，甚至猜想马和牛大部画在洞窟宽敞的中心部分，这些野兽代表着广阔的草场，而猫科动物的形象往往被描绘在阴暗狭窄的深处，因为它们代表兽窝。另一些学者相信洞窟崖壁画可能是当地狩猎领地的模型。这些都是很有趣的想法，但只能举出个别的例子，也很难作进一步的证明。无论如何，那只是一种设想而已。

虽然，学者们的许多假设并不能被证实，但在这里我们可以看到，许多学者已经认识到：原始人类制作艺术品是有用的，是有益于人类生存的。

今天，人们首先感到这些史前作品的艺术质量，某些作品打动我们的是形象的艺术性和描绘的精确性。例如，旧石器时代的一些作品是基于自然主义的，作者创作的动物是他们每天看到的，他们非常仔细地观察过这些动物的特征，所以描绘出来的动物自然而生动。但是，如何去解释这些作品，几乎一个世纪以来，一个学说接着一个学说，虽然也有某种程度的成功，而大多数并不能确切地了解在这些艺术形象背后的原因。它们可能有多种含义，考虑到它们的创作经过千万年的岁月，即使在同一个地区也会有不同含义的。

当我们把目光转向现代原始艺术的时候，我们立刻意识到原始艺术的多样性和极端的复杂性。拿一个例子来说，在现代原始部落的成年礼的仪式中，对于岩画的解释就是非常复杂的，去猜想形象的意义几乎是不可能的。图形又不会自己说话。相同的图形很可能表现很不相同的内容。这里有太多的变数。譬如同样的图形，会因为它制作在春天或秋天，而意义有所不同；

也会因制作在这个地方或别的地方，是为男人的仪式或为女人的仪式，是为自己的部落或为附近别的部落，也会有完全不同的意义。更有甚者，即使在同一个部落，也会根据成年礼的等级而有不同的解释。从这个情况看，我们实在很难说哪一种解释是正确的或是错误的；甚至当两种或更多的解释是互相对立的时候，我们也很难判断哪一种是正确或是错误的。可能它们都对，也都不完全对，重要的是具体情况要作具体分析。

民族学的研究，对解释现代原始民族的艺术提供了一些线索。某些有着不同名字和赋予不同属性的角色，可以在数千里之外找到它们的变种，例如对于恶神或鬼怪的祸害人类，这种意识具有相当的普遍性。相反，对那些神人同形像的解释就各不相同了：有的是古代的英雄，有的是部落的保护神、巫师或仅仅是仪式的参加者。

岩壁上描绘的东西有利于部落或个人，而有害于敌人。有时在巫术仪式中，也用于处罚。在澳大利亚东北部的兰拉，那些被画成头朝下的人物，则是巫术咒语的牺牲品。更为常见的岩画制作是为了实现所希望的目标：诸如猎物的增产、氏族的繁荣，南非、澳大利亚和西南美洲等干旱地方的祈雨等等。更其普遍的目标，是部落的平安、个人的幸福、自然环境和精神环境的平衡，或者通过特殊的仪式来达到某种平衡。在这里萨满扮演了重要的角色，他们是实际生活与精神世界的媒介，也往往是岩画的制作者。

萨满主义对岩画的影响，已为世界许多地区证实。在西伯利亚、非洲、澳洲和美洲，当岩画与萨满联系在一起的时候，岩画的解释就复杂了。平常刻在或画在岩壁上的形象，据说是萨满神志昏迷时所看到的东西，不管是各种几何图形还是动物；而动物又往往是萨满精神上的助手。有些形象则又是萨满在其精神旅途中，所遭遇到的人物或动物。

此外，制作岩画在巫术仪式中的地位，还因为这些作品与神话有着重要的、密切的联系。在澳大利亚北部阿纳姆地的哈斯，石英石是创世主的骨头变的，在这种石头上制作岩画是最为灵验的。石头被看作是男性，因为它穿透作为女性的大地。黄色和红色的赭石块来自大地，有着女性的价值，使用这种颜料在岩石上作画，示意男女的结合，以这样的方式制作出来的岩画会具有创世主的力量。在这里，使我们想起《金枝》一书作者弗雷泽的观点，他认为我们永远不能彻底地从原始人的角度出发，用他们的眼睛来观察一切事物。我们关于原始人、野蛮人的世界观的种种理论，与实际情况相距甚远。我们在这一领域所能达到的，仅仅是作出一些我们的智慧可以允许的推断而已。

总起来说，许多在我们今天看来是荒谬的，对原始人来说却是认真的。艺术品的出现可能会有许多不同的动机，但他们制作艺术品，包括一些人体装饰的工艺品，都是为生存而斗争的结晶。

第三节　简短的结论

本书对于艺术起源的思考是这样的：

根据目前的发现，最古老的艺术品约有距今四五万年的历史。当然，我们不可能指出哪一件作品是最古老的艺术品；现在不可能，将来也不会可能，因为艺术的起源，或艺术的发生永远是一个过程，本书认为，虽在西亚曾发现一些属于旧石器时代前期的似是而非的艺术品，但这个过程真正发生是在旧石器时代的晚期。

本书叙述了各种各样的艺术功能，艺术的发生就是这多种多样的因素所促成的，虽然目前我们还不可能指出，在这多种多

样的因素里，哪一个是最主要的，但却可以归结为一点：艺术为生存。艺术的发生，始于人类找到特定的材料和表现手段，去创造艺术形象，并能以此为生存而斗争的时候。



图 1　北京猿人复原像，中国北京周口店



图 2　鹿角鱼叉，残高 11.2 厘米，
法国维里尼出土

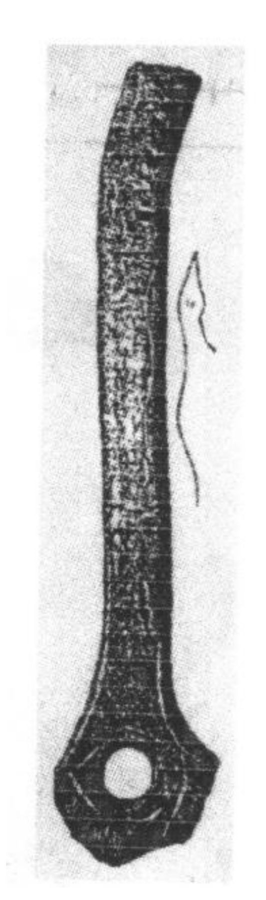


图 3　有刻痕的鹿骨权杖，
法国维里尼出土

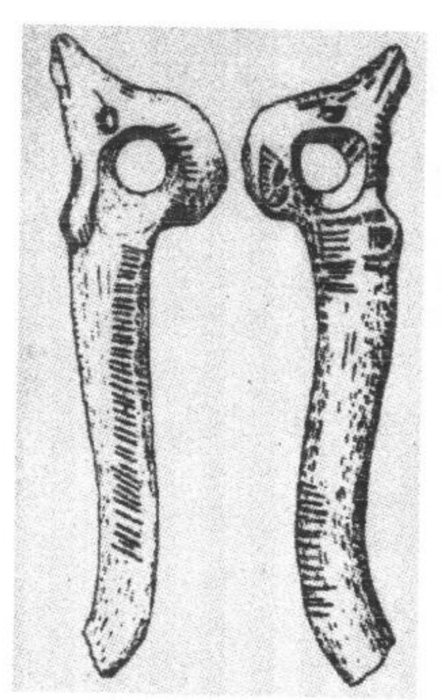


图 4　权杖，装饰有动物头部的穿孔权杖，
骨雕，长约 32 厘米，法国帕拉卡特出土

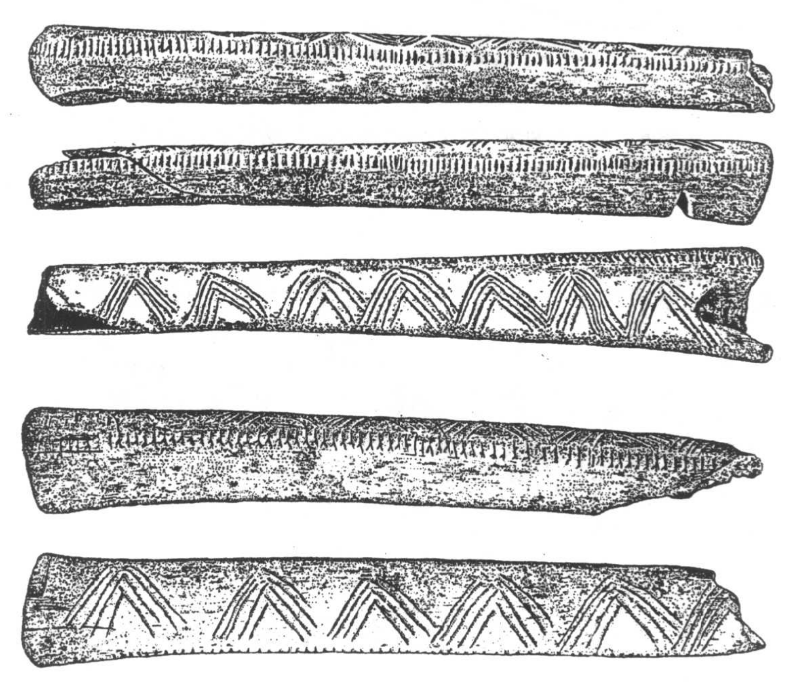


图 5　几何形纹饰的骨雕，法国夏朗德省出土

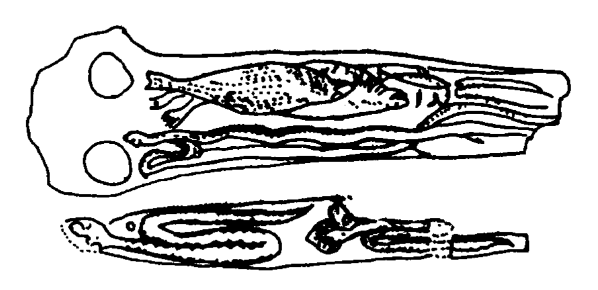


图 6　刻有蛇和鱼的权杖，驯鹿鹿角雕刻，法国蒙特嘎蒂尔洞窟出土，巴黎自然历史博物馆藏

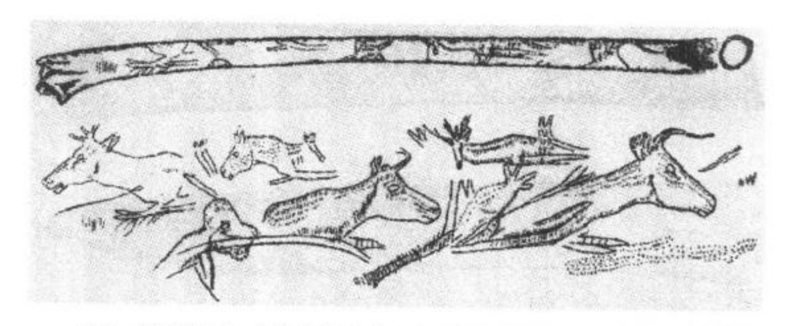


图 7　刻有鹿、马、山羊、野牛和人的鸟骨原件与展开图，长约 16 厘米，西班牙吉普斯夸省托里出土

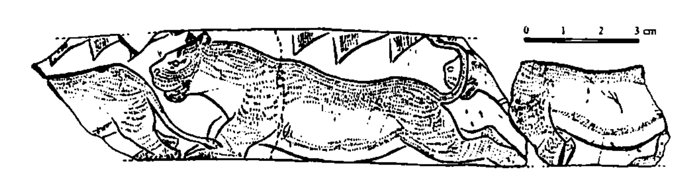


图 8　骨雕刻碎片，刻有一个狮子和三个猫科动物，法国阿列日河拉瓦克出土

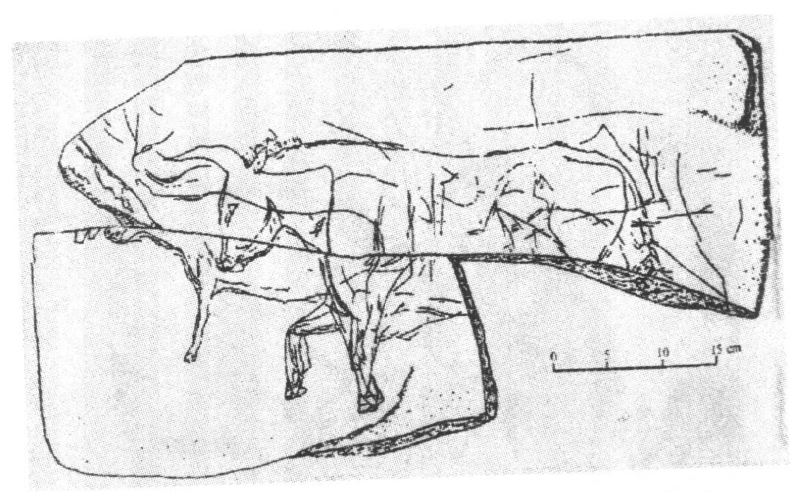


图 9　刻有野牛和鹿的石片，长约 80 厘米，比利时卡留克斯出土

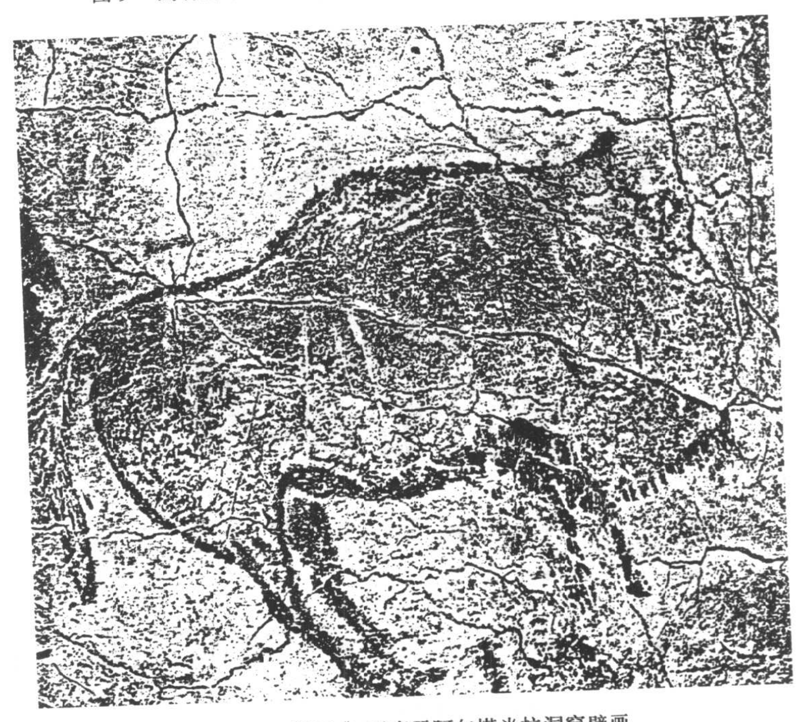
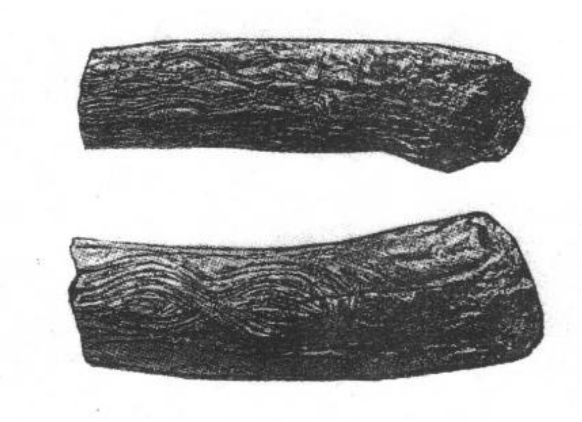


图 10　《野牛》，西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画



图 11 《猛犸与马》,法国彼克梅尔洞窟岩画



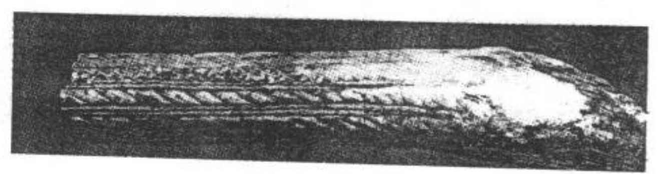


图 12 刻有装饰纹样的鹿角化石,长约 12.4 厘米,
中国河北省兴隆县龙骨洞出土,距今约 1.3 万年



图 13　白衣彩陶钵，中国河南省郑州大河村出土，仰韶文化彩陶

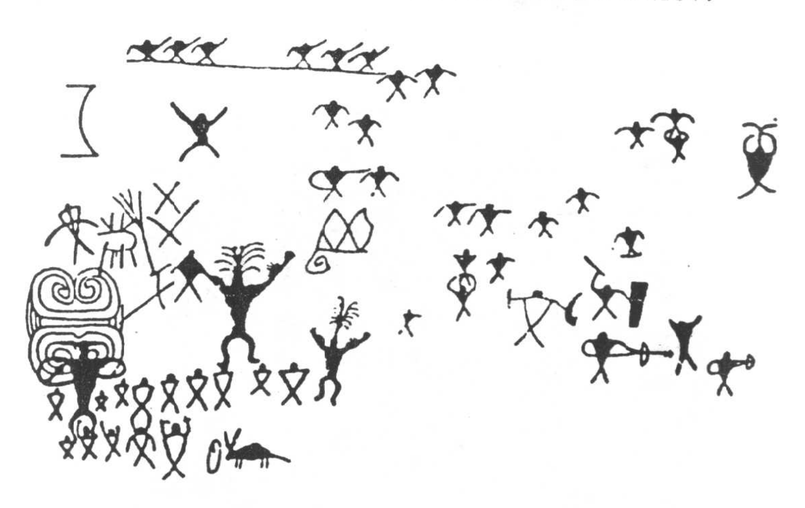


图 14　沧源岩画，中国云南省



图 15　花山岩画，中国广西壮族自治区左江流域岩画



图 16　仙字潭摩崖石刻，中国福建省华安县

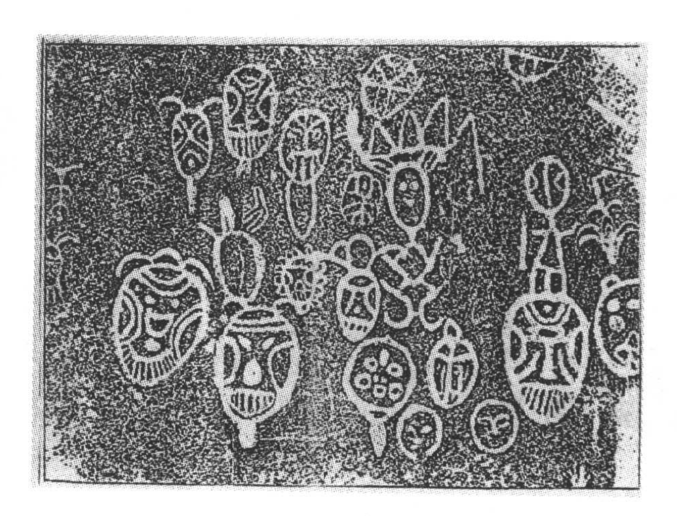


图 17　贺兰山岩画，中国宁夏回族自治区贺兰县

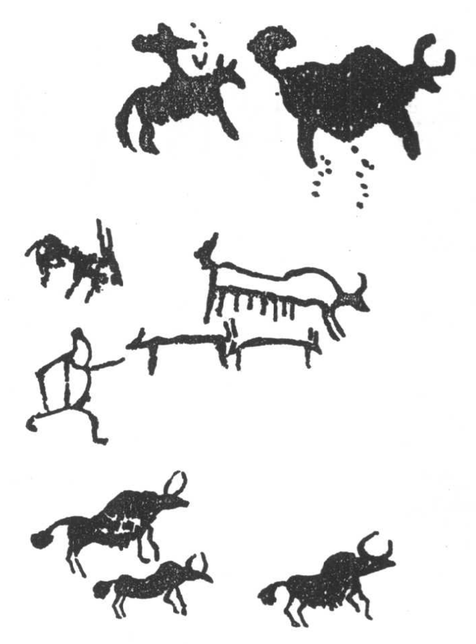
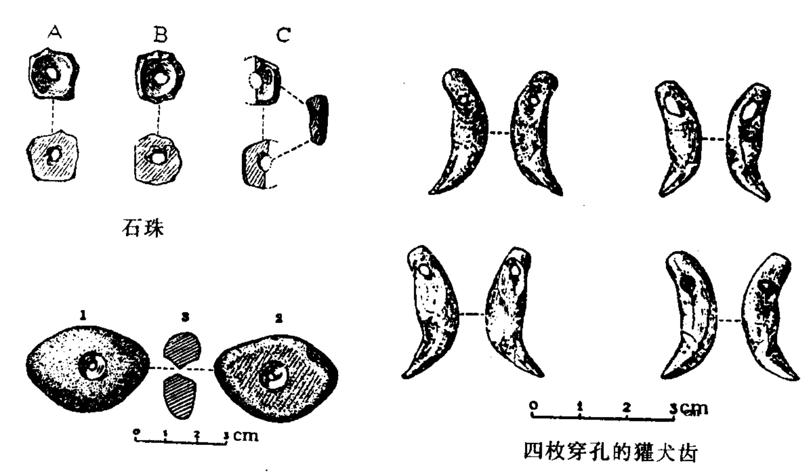


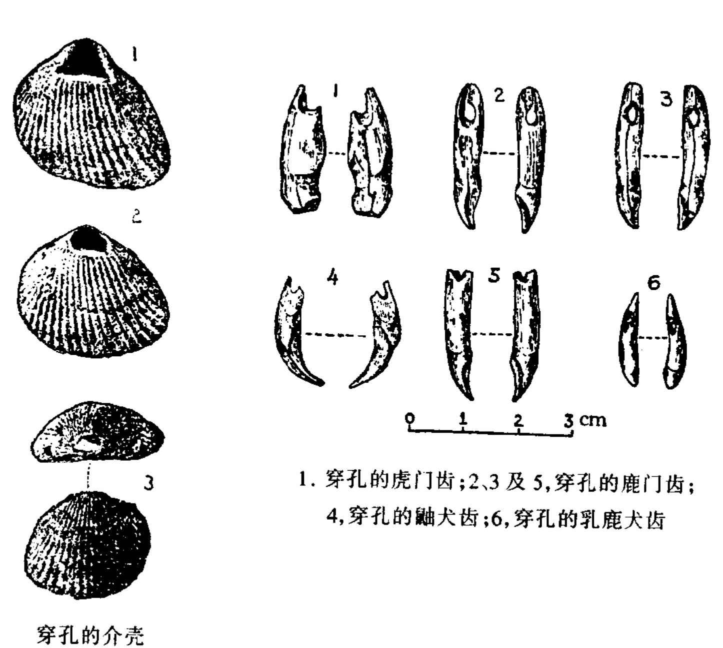
图 18　西藏岩画，中国西藏自治区阿里地区



石珠

四枚穿孔的獾犬齿

钻孔的砾石： 1. 天然水磨之面；
2. 人工磨擦之面； 3. 断面

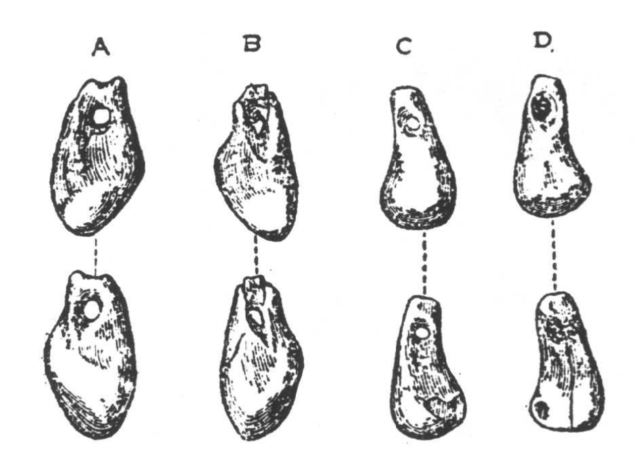


1. 穿孔的虎门齿；2、3及5，穿孔的鹿门齿；
4，穿孔的鼬犬齿；6，穿孔的乳鹿犬齿

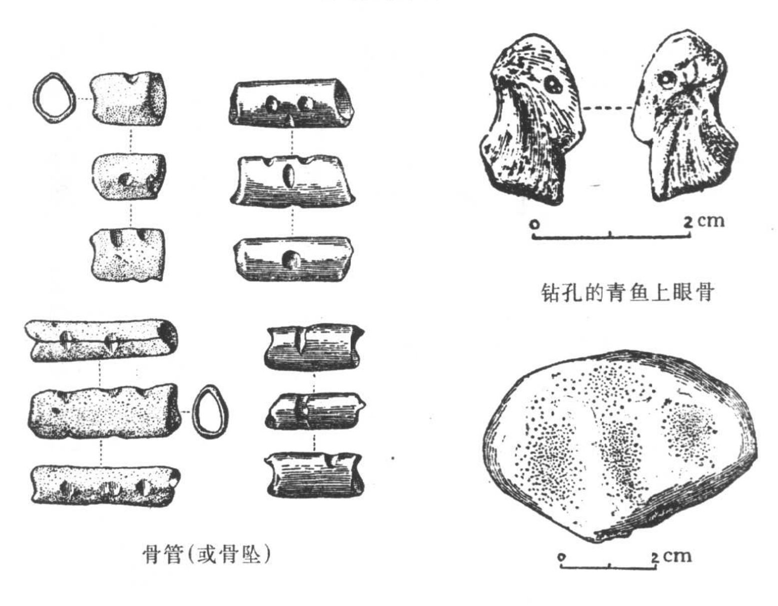
穿孔的介壳

图 19 中国山顶洞人装饰品

（一）：石珠、钻孔砾石、穿孔介壳、穿孔兽牙等，中国北京周口店



穿孔的鹿犬齿



骨管(或骨坠)

钻孔的青鱼上眼骨

色染的砾石?黑点表示红色痕迹

图 20　中国山顶洞人装饰品(二):骨管、穿孔鹿犬齿、钻孔青鱼眼上骨等,中国北京周口店

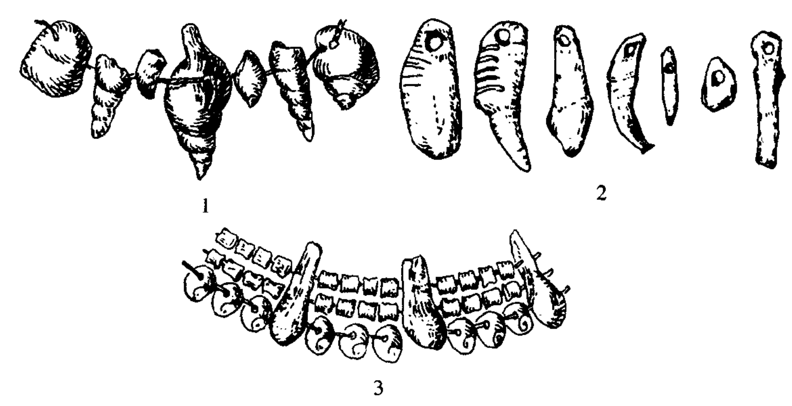


图 21　欧洲旧石器时代装饰品(一)：　1. 海产介壳制成的颈饰；
2. 动物齿雕，拉加乌洞窟出土；　3. 男子颈饰，巴玛格兰特墓场出土



图 22　欧洲旧石器时代装饰品(二)
穿孔有刻纹的鹿齿，法国基伦特地区
马德林文化期墓葬品



图 23　有颈饰和腕饰的线刻
人物，骨雕，法国大西洋岸比利
牛斯省伊斯特兹出土

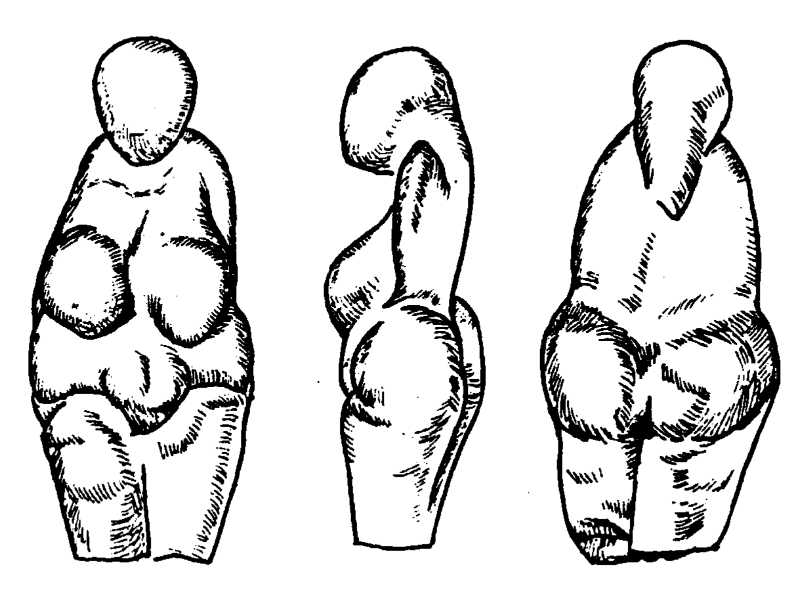


图 24 《格利马狄母神雕像》,意大利

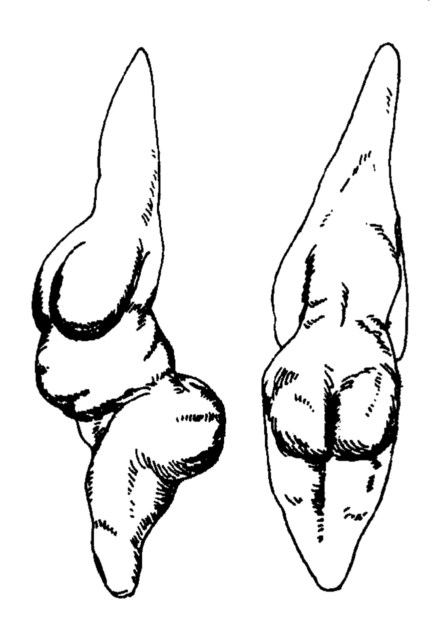
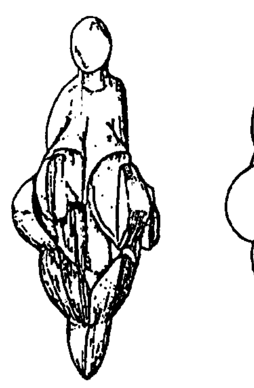


图 25 《沙威格诺母神雕像》,意大利



图 26 《勃拉桑布母神》,法国郎德帕善洞窟出土,象牙雕刻,高3.8厘米,巴黎圣热芒博物馆藏



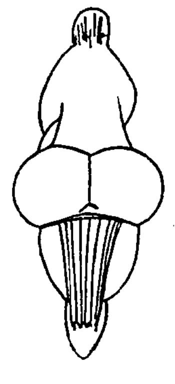


图 27 《莱斯皮克母神》，
法国奥特加隆涅洞窟出土，牙雕，高
约 15 厘米，巴黎人类学博物馆收藏

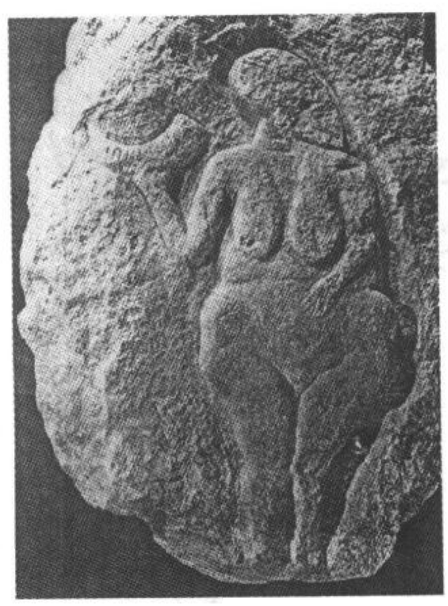


图 28　《洛赛尔母神》，法国多尔多涅地区洛赛尔出土，石灰石浮雕，涂红色，高 42 厘米，波尔多古博物馆收藏



图 29　《维林多夫母神》，奥地利维林多夫出土，高约 11 厘米，维也纳自然科学博物馆收藏

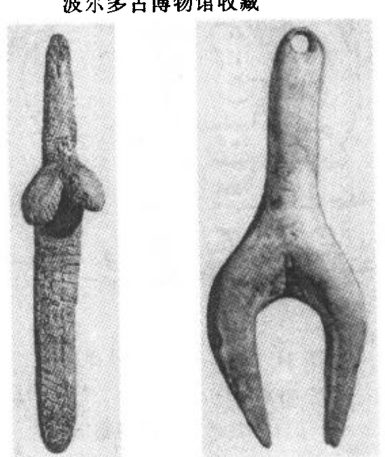


图 30　《摩拉维亚母神》，捷克摩拉维亚的多尔尼·维士多尼斯出土，象牙雕刻，概要式女神雕像。现存布尔诺的摩拉维斯基博物馆。①棒型，强调胸部，高 8.5 厘米，②叉型，强调臀部，高 8 厘米，捷克布尔诺的摩拉维斯基博物馆藏

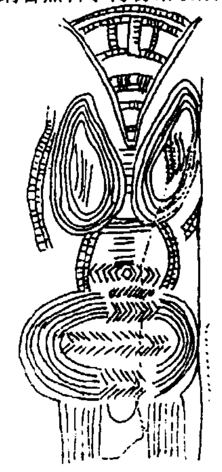


图 31　《几何形母神》，猛犸象牙线刻，捷克布尔诺的摩拉维斯基博物馆藏

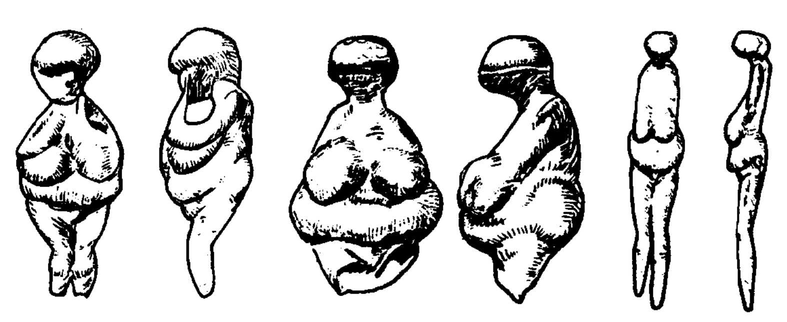


图 32 《加加利诺母神》,乌克兰坦波夫的加加利诺出土

图 34 《土耳其丰饶母神》,
约公元前 6000 年作品,烤泥像,高约 20 厘米,
土耳其安哥拉考古博物馆藏

图 33 《塞浦路斯母神》,公元
前 13 - 14 世纪作品

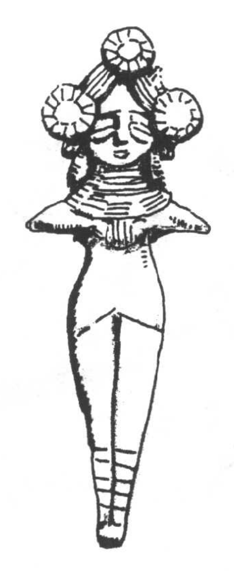


图 35　《印度母神》

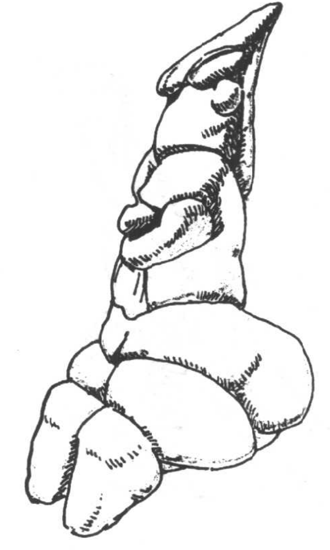


图 36　《约旦母神》,约旦河流域,
蒙哈达遗址出土,公元前 5 世纪作品

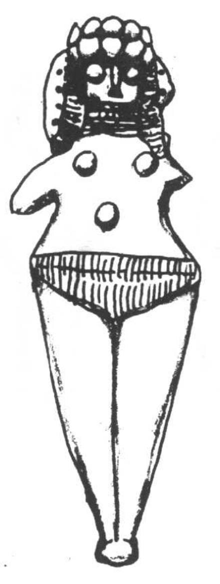


图 37　《地母神》,伊拉克特鲁
阿斯玛儿出土

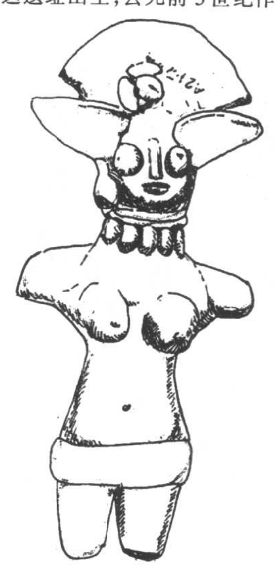


图 38　《地母神》,
巴勒斯坦哈拉帕出土

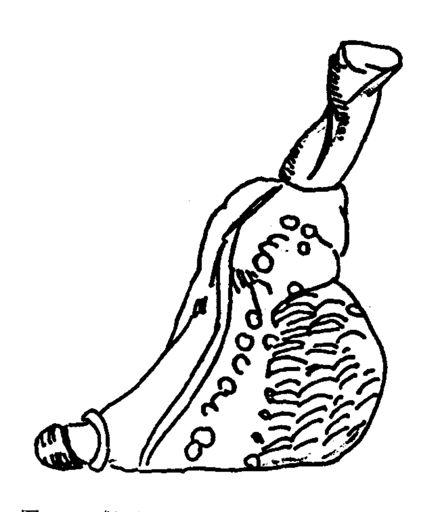
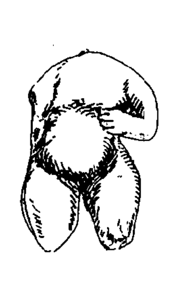
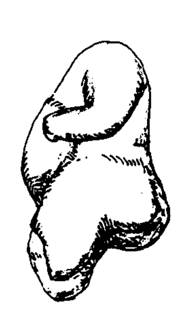


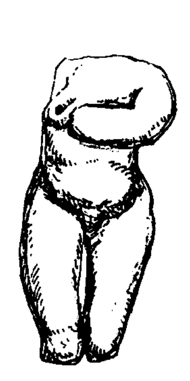
图 39 《伊朗母神》，约公元前 6000 年粘土制品，高 6.3 厘米



图 40 《日本母神》，绳纹时代







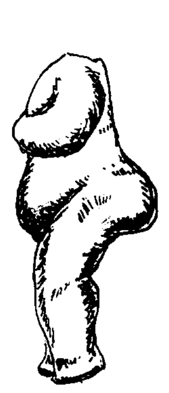


图 41 《东山嘴母神》，中国内蒙古自治区赤峰西水泉，新石器时代红山文化遗址



图 42 《牛河梁母神》，中国辽宁省建平、凌源两县交界处，公元前3000 年制品，高 22.5 厘米、脸宽 16.5 厘米、通耳宽 23.5 厘米

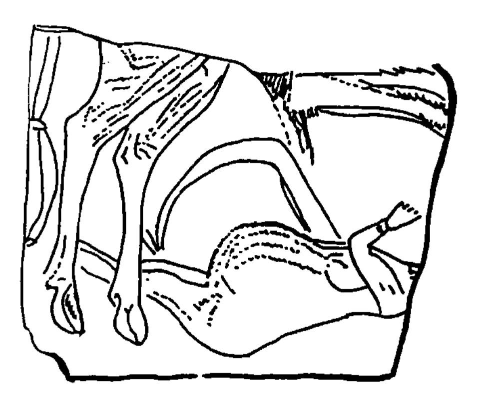


图 43 《驯鹿与女人》，法国多尔多涅罗捷利巴斯出土



图 44 《野牛的狩猎》，法国哈特卡罗尼下部罗周洞窟出土，骨片刻划

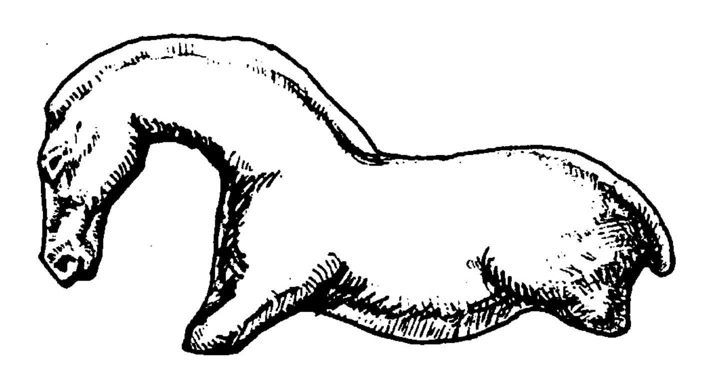


图 45 《小马》，德国优格哈尔出土，约公元前 28000 年用猛犸象牙雕刻，长约 6 厘米，私人收藏

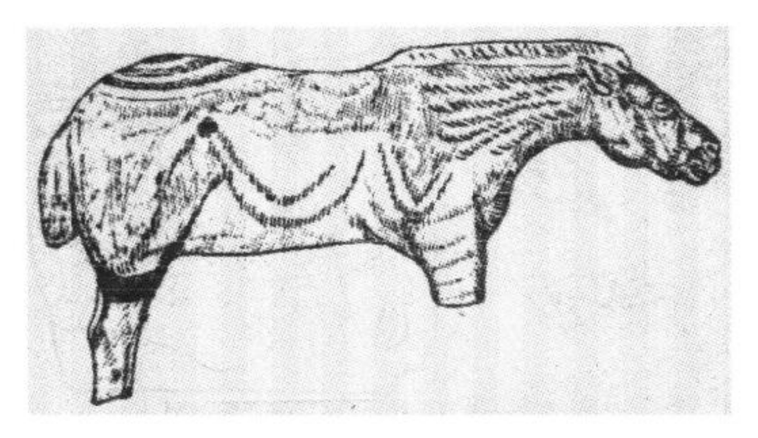


图 46 《有斑点的马》,法国鲁尔洞窟制品



图 47 《嘶鸣的马头》,法国玛斯达兹尔洞窟出土

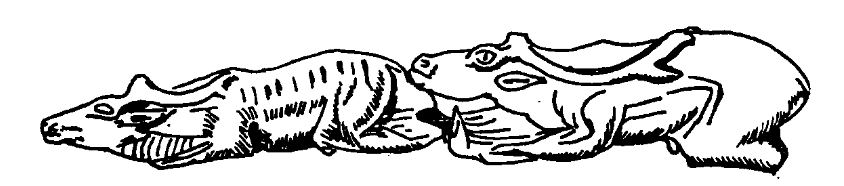


图 48 《两匹相联的驯鹿》,象牙雕刻,
法国布留涅契尔洞窟出土 长 20.7 厘米

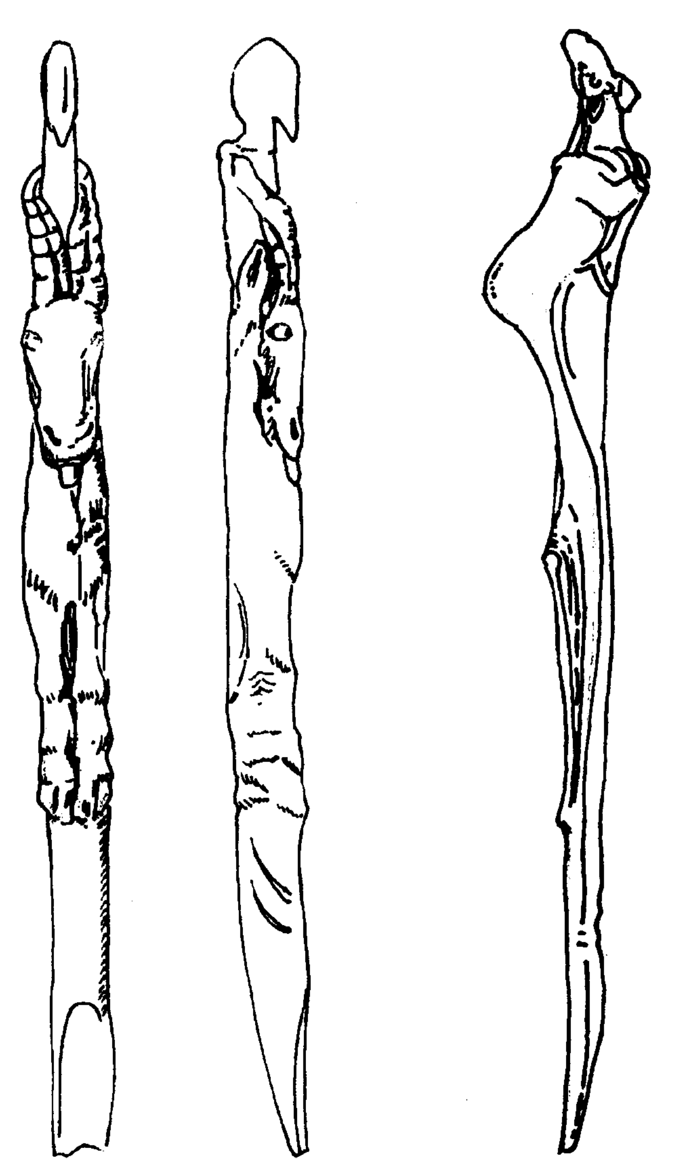


图 49　山羊雕饰的掷棒，长约 26.5 厘米，法国玛斯达兹尔洞窟出土

图 50　匕首，法国拉格里巴斯洞窟出土

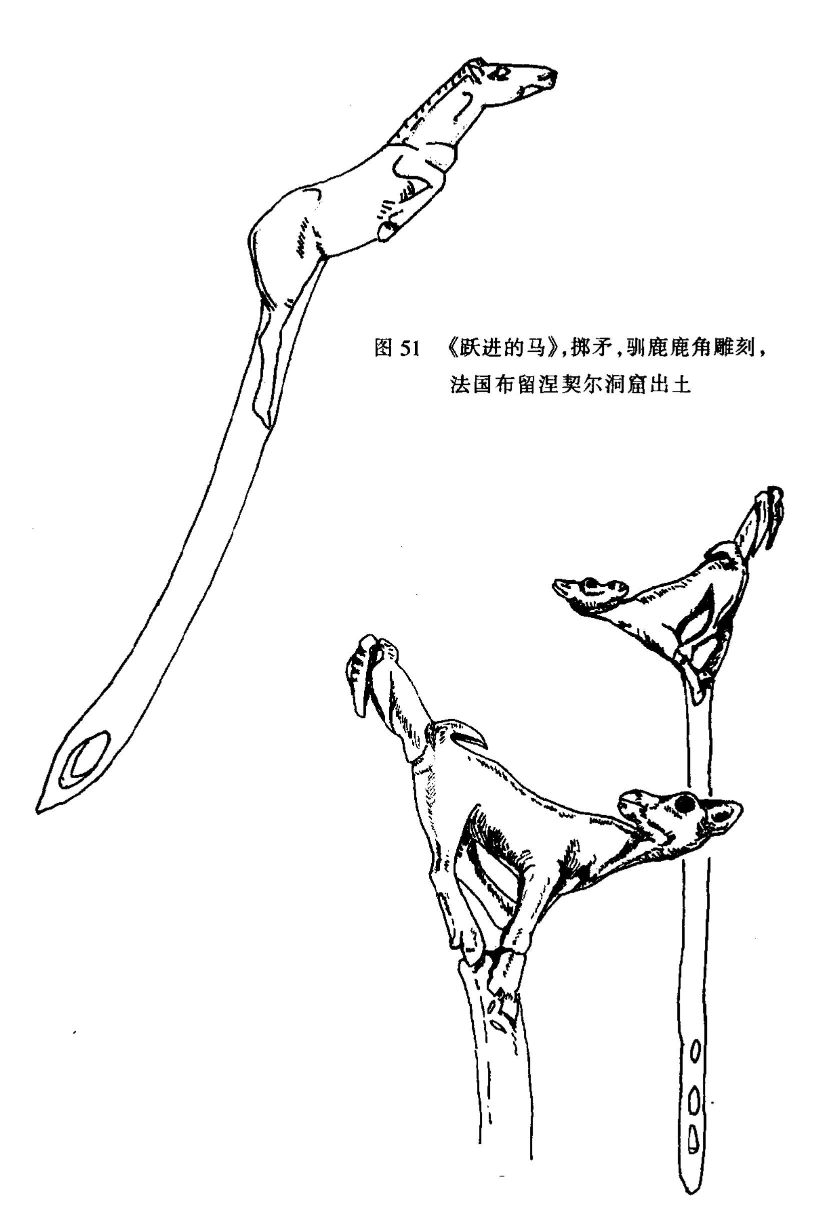


图 51 《跃进的马》，掷矛，驯鹿鹿角雕刻，法国布留涅契尔洞窟出土

图 52 《小羚羊》，掷矛，驯鹿鹿角雕刻，镶嵌眼睛，长约 29 厘米，法国玛斯达兹尔洞窟出土

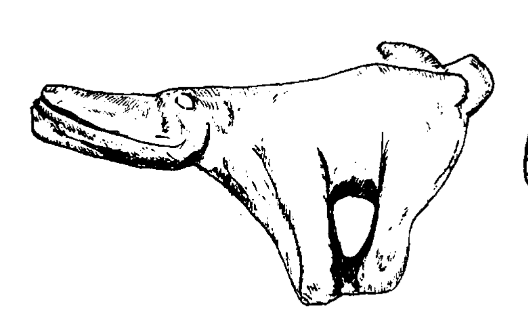


图 53 《猛犸》，掷矛，驯鹿鹿角雕刻，法国布留涅契尔洞窟出土，长约 12.4 厘米，不列颠博物馆藏

图 55 《马头矛棒》法国阿日列河 玛斯达兹尔洞窟出土 长 20 厘米



图 54 《扭打的山羊》，矛的投掷器 法国三兄弟洞窟出土，约公元前 15000 年—10000 年制品

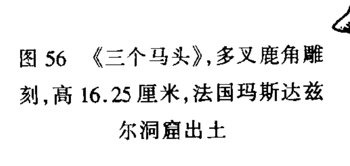


图 56 《三个马头》，多叉鹿角雕刻，高 16.25 厘米，法国玛斯达兹尔洞窟出土

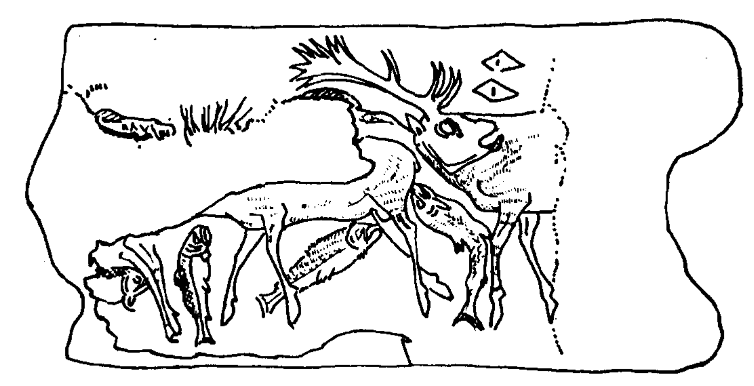


图 57 《群鹿涉水图》展开图，驯鹿鹿角雕刻，损坏的权杖，
长约 25 厘米，法国洛忒特洞窟出土

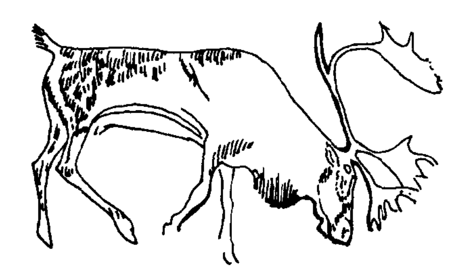


图 58 《食草的驯鹿》展开图，瑞士泰茵根出土

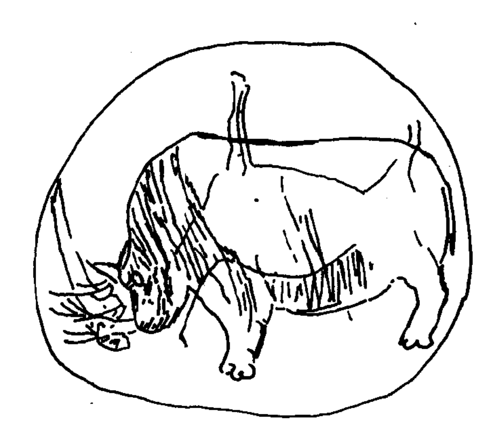


图 59 线雕动物石块，法国安省柯洛姆比利出土

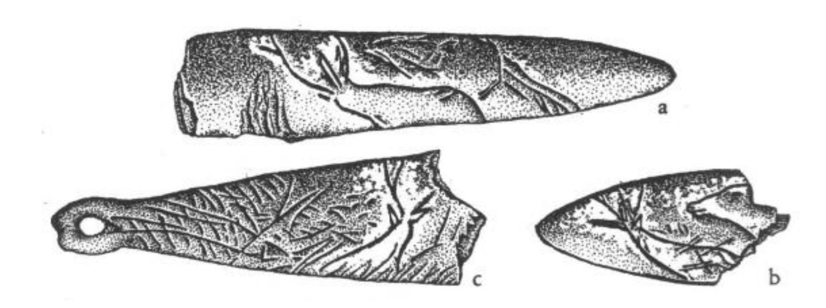


图 60　三个骨片线雕，法国玛斯达兹尔洞窟出土

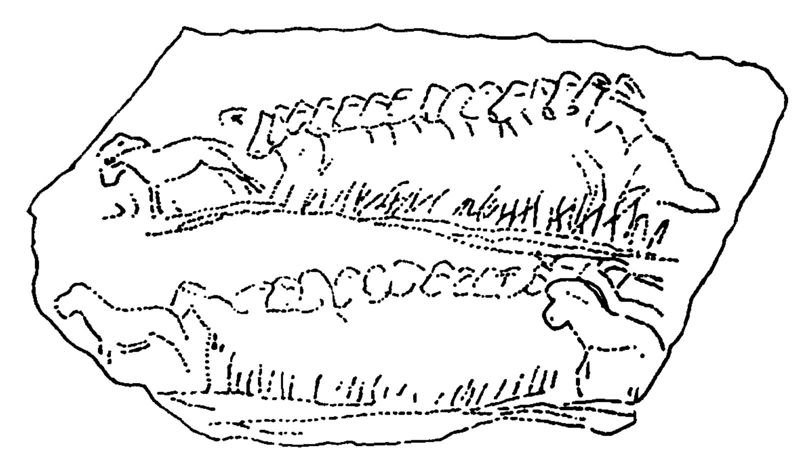


图 61　《线雕的马群》，奥地利谢霍洞窟出土

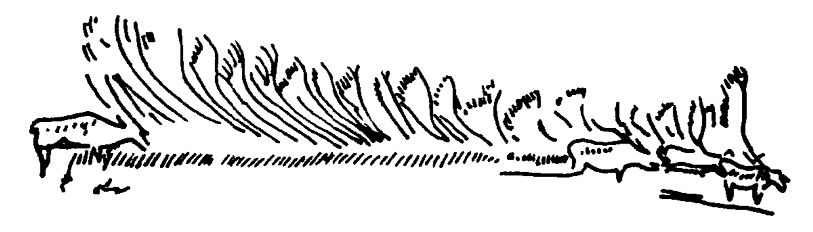


图 62　《群鹿图》，法国里米尼尔出土线雕作品



图 63　法国佩梅里洞窟的指槽(一)



图 64　法国佩梅里洞窟的指槽(二)

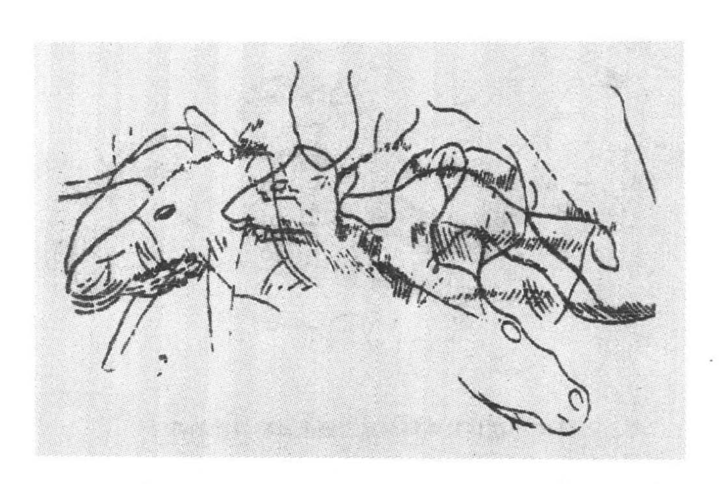


图 65　法国加加斯洞窟岩画互相覆盖重叠的图形

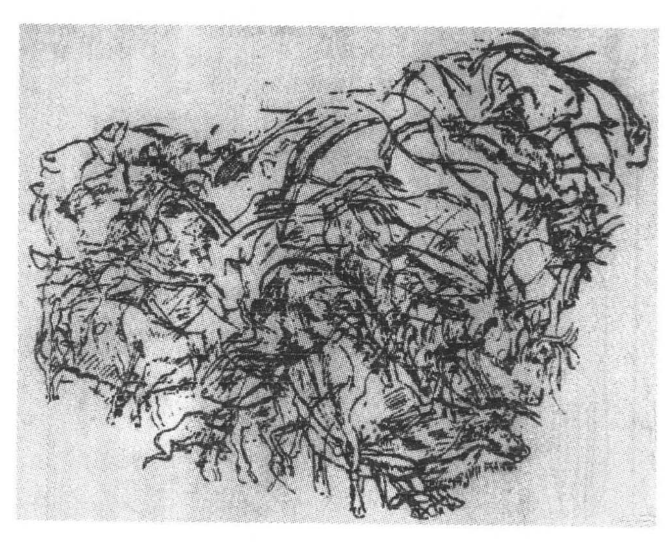


图 66　法国三兄弟洞窟岩壁上混乱的线条



图 67　法国拉斯科洞窟岩画上动物身上的符号

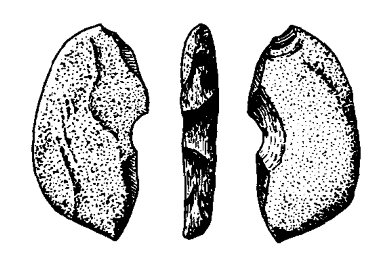


图 68　钻孔的垂饰，中国山西省峙峪遗址出土，旧石器时代晚期（距今约三万年）

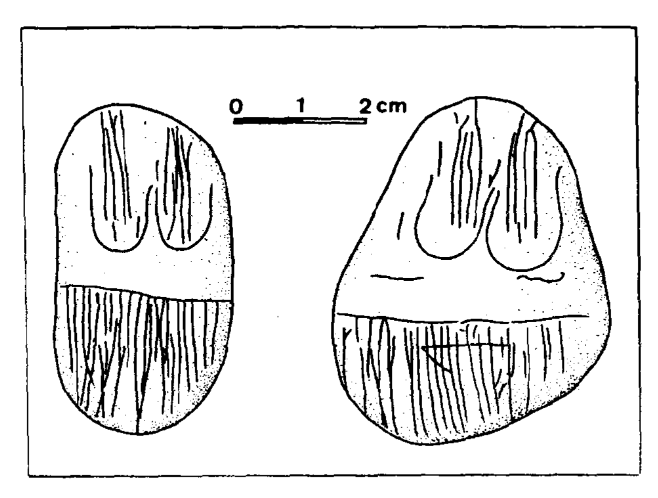


图 69　母神雕刻，两块石雕各长 5 厘米，日本千叶县出土，日本绳纹时代

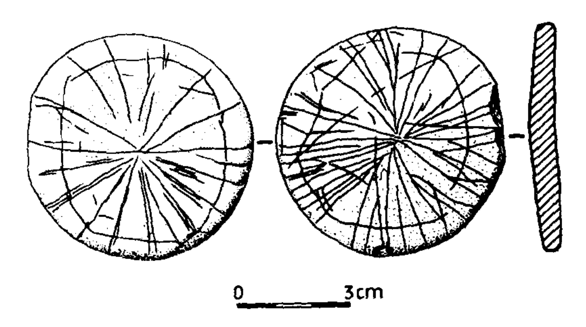


图 70　象牙圆片，两边均有放射状线刻，西伯利亚阿芬托瓦出土

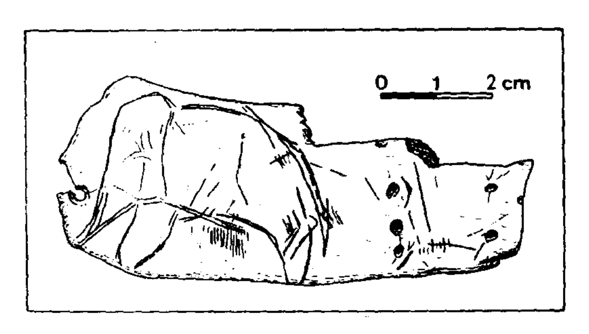


图 71　穿孔的象牙片，刻有猛犸形象，西伯利亚中西部玛尔塔出土

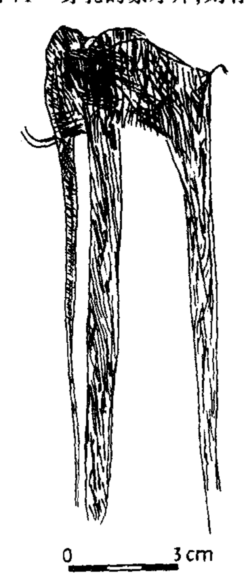


图 72　猛犸雕像，猛犸象牙制品，西伯利亚北部伯里勒克出土

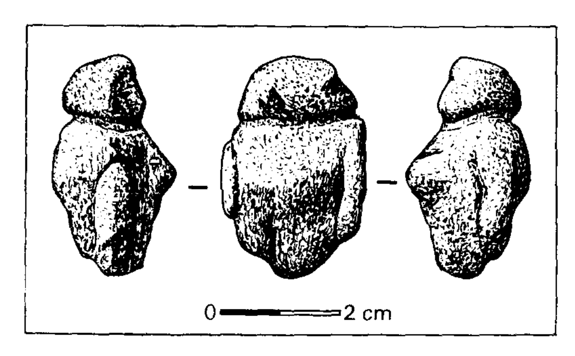


图 73　母神雕像，自然形状稍加雕琢的矿渣小圆石，以色列伯里哈特出土

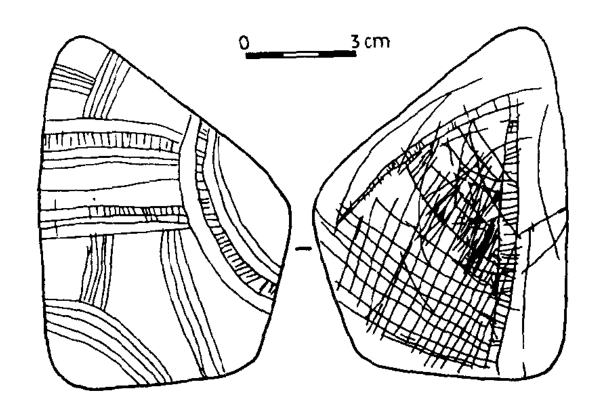


图 74　两面雕刻的石灰石圆块，以色列乌坎鲁出土

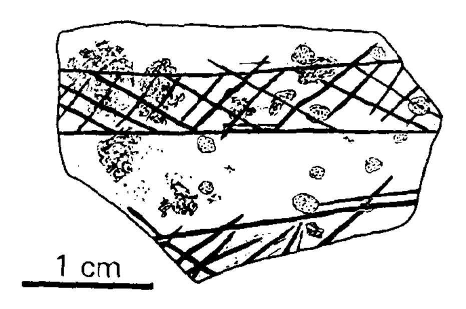


图 75　鸵鸟蛋壳上的纹饰，印度西部拍尼出土

旧石器时代，距今约 25000 年

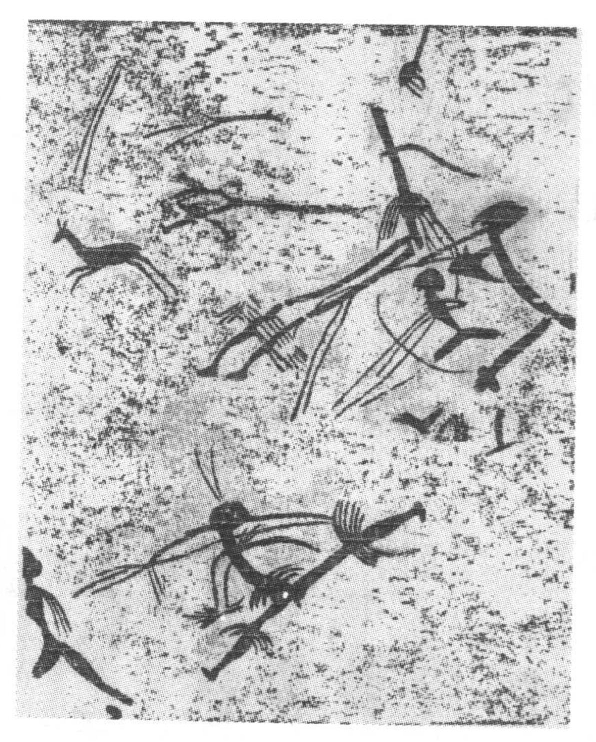


图 76 《围猎》,西班牙黎凡特岩画,特鲁埃尔省地区埃尔·塞洛·费里奥岩画点

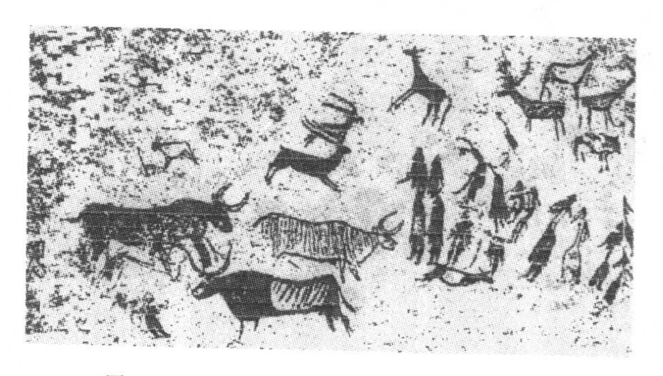


图 77 西班牙黎凡特岩画,莱里达柯古尔岩画点

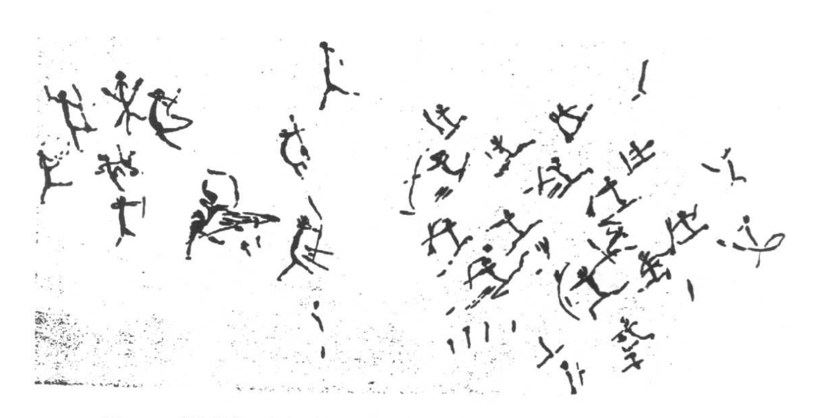


图 78 《战争》,西班牙黎凡特崖壁画,卡斯特利翁突古斯岩画点

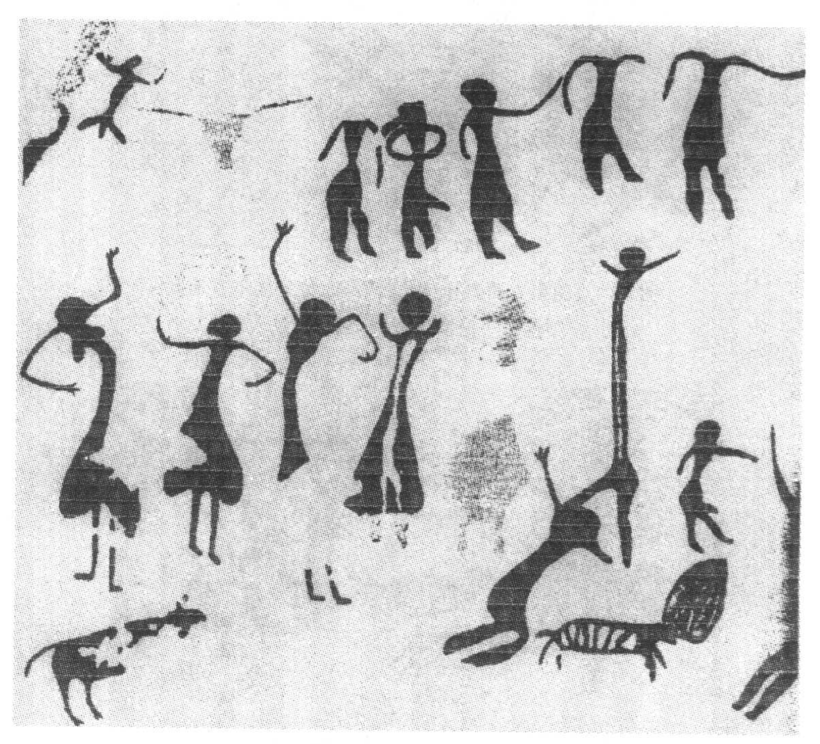


图 79 《舞蹈》,西班牙黎凡特岩画,穆尔西省格拉卓斯岩画点



图 80 《狩猎》,西班牙黎凡特岩画，卡斯特利翁加苏拉岩画点

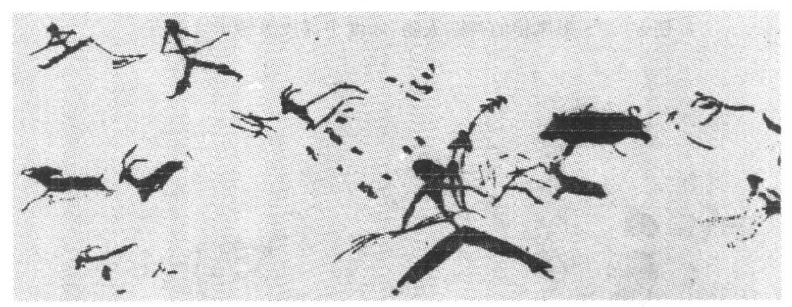


图 81 《追猎》,西班牙黎凡特岩画,特鲁埃尔省阿尔卡尼兹地区

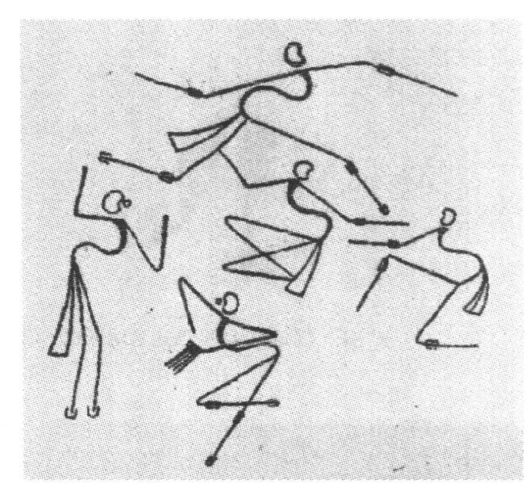


图 82 《舞蹈》,印度中部博帕尔地区拉哈加河岩画点



图 83　S形风格的舞蹈人物，印度中部皮摩特卡岩画点

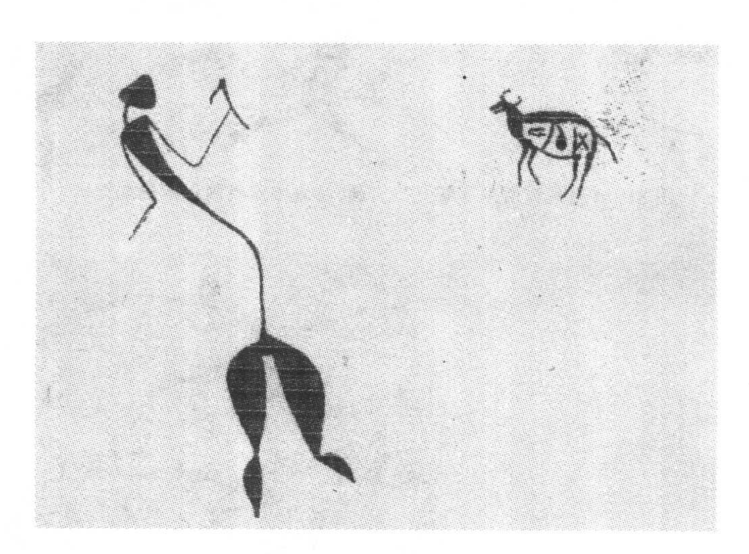


图 84　《饲养》，印度巴达米地区忒木巴·咕达岩画点



图 85 《家居生活》,印度中部博帕尔地区卡托武阿岩画点

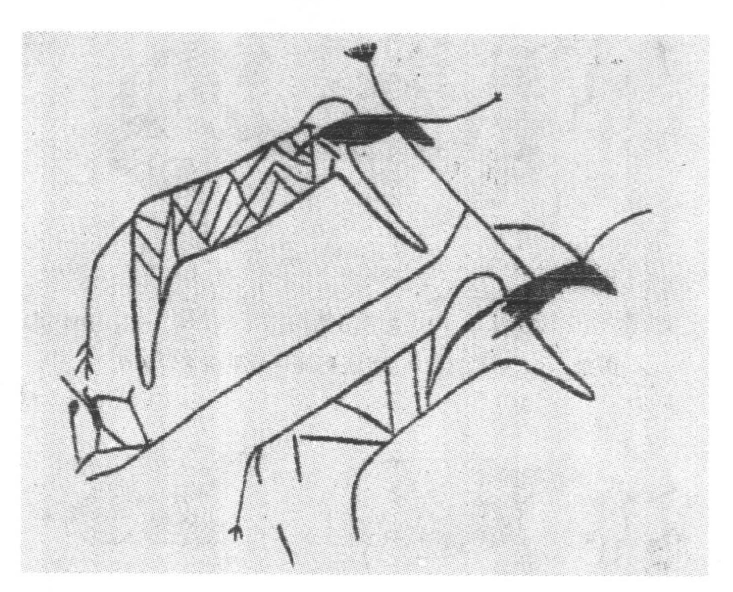


图 86 《 牛耕》,印度中部博帕尔地区奇尔帕岩画点

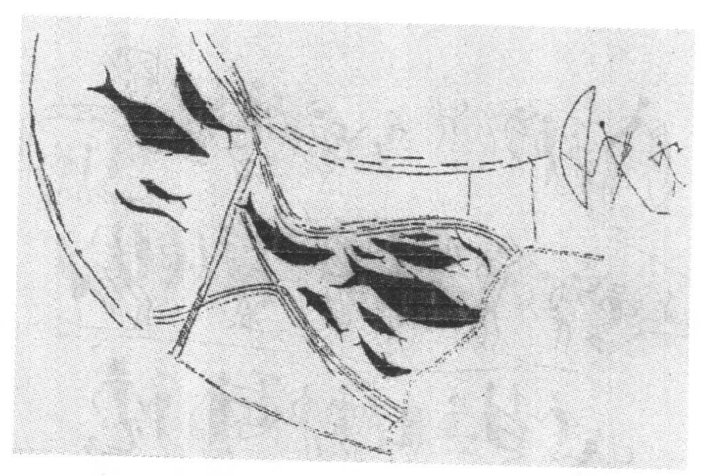


图 87 《渔捞》,印度马哈德山喇加特·弗拉伯特岩画点

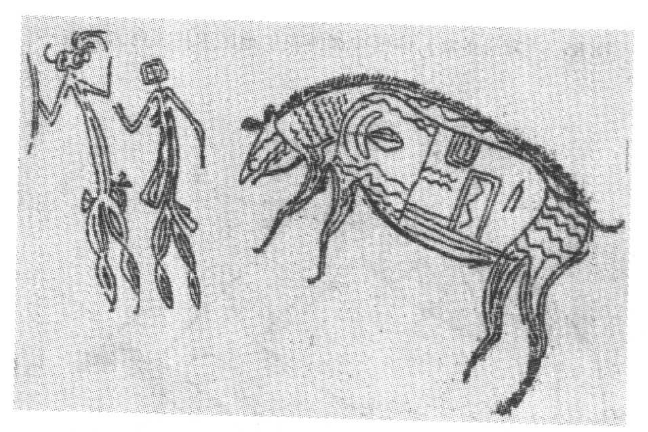


图 88 《人与野猪》,印度巴达米地区希里格达岩画点

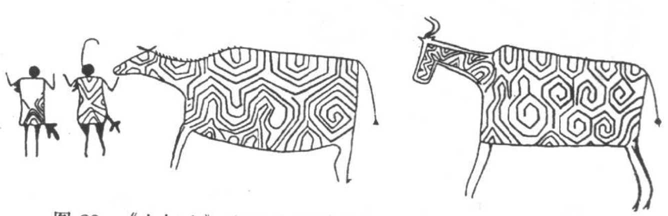


图 89 《人与牛》,印度中部博帕尔地区古帕玛西尔岩画点

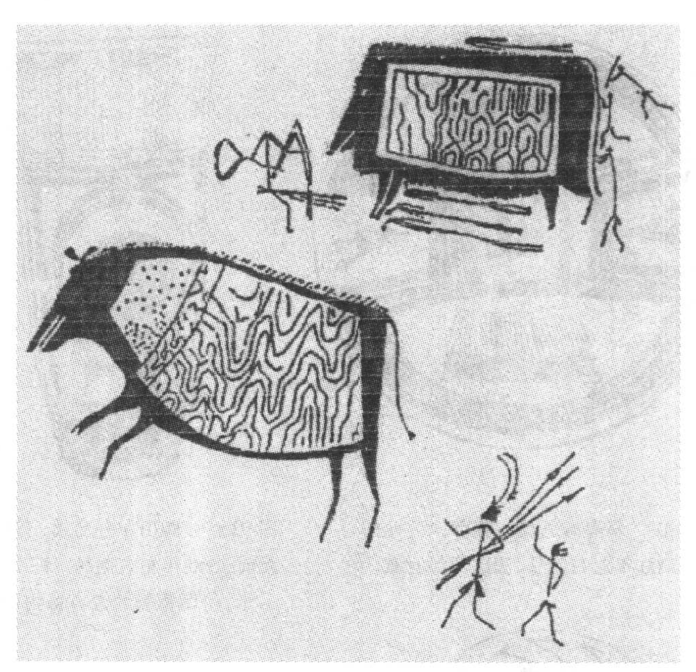


图 90　《人与有刻纹的动物》,印度中部博帕尔地区拉哈加阿岩画点

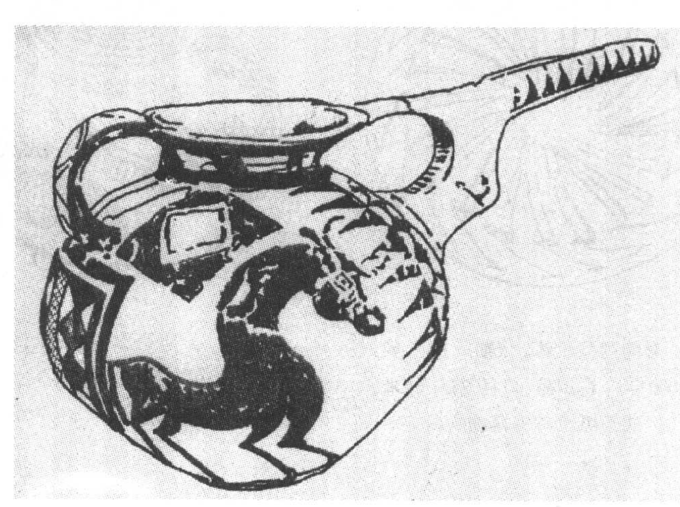


图 91　彩陶动物几何纹水壶,提培·西阿库彩陶,公元前 1000—公元前 800 年制品,约高 15 厘米,伊朗德黑兰考古博物馆藏



图 92　彩陶海龟盘，苏萨，公元前4000年左右制品，法国罗浮宫藏



图 93　彩陶山羊杯容器，苏萨，公元前3500年左右制品，高24.4厘米，伊朗德黑兰考古博物馆藏

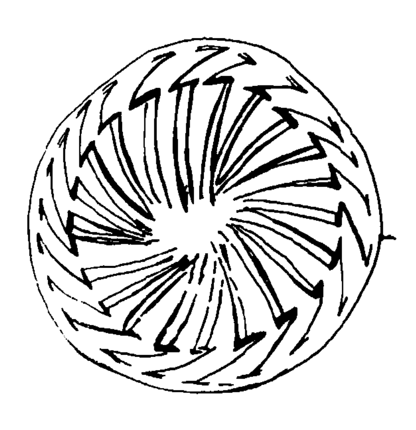


图 94　彩陶列鸟纹钵，依斯麦拉巴多，公元前4000年左右制品，口径25.1厘米，伊朗德黑兰考古博物馆藏



图 95　彩陶船形壶，埃及，公元前3200年左右制品，高29.3厘米，英国阿修摩莱安博物馆藏

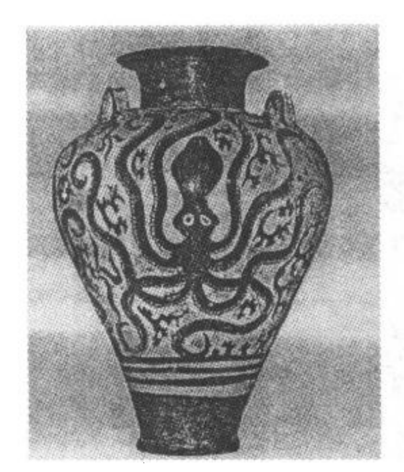




图 96　彩陶章鱼壶，克里特，希腊雅典国家考古学博物馆藏



图 97　彩陶维西尼亚式鸟嘴壶，克里特岛　约公元前 18000 年制品，克里特赫拉克隆博物馆藏



图 98　雅典双耳酒罐（狄比隆大陶瓶），赤土陶器，约公元前 740 年制品，瓶高 1.55 米，雅典国家博物馆藏

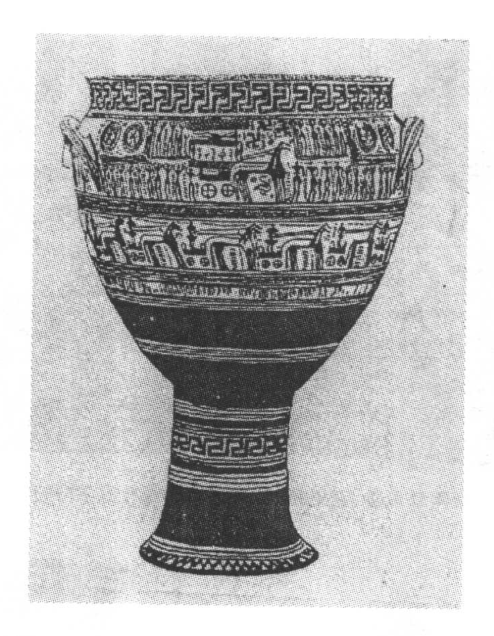


图 99　雅典双柄大口罐(狄比隆大陶瓶),赤土陶器,
约公元前 740 年制品,瓶高 1.23 米,雅典国家博物馆藏

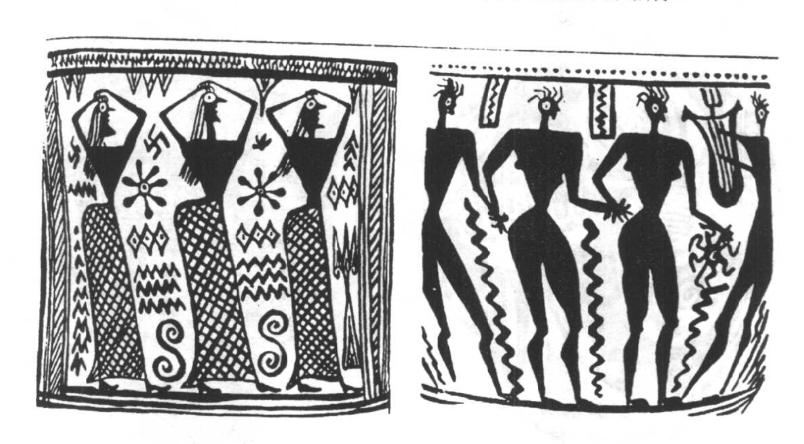


图 100　希腊狄比隆大陶瓶细部,赤土陶器,约公元前 725 年制品



图 101 《阿特拉斯与普罗米修斯故事》,希腊黑陶绘



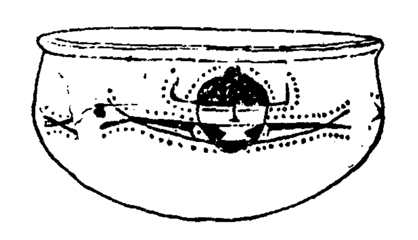
图 102 《荷马史诗伊利亚特故事》,希腊红陶绘调酒杯,
优尼洛尼奥绘制,高 46 厘米



图 103　四鹿纹彩陶盆，仰韶文化半坡类型，1955 年陕西省西安半坡出土，高 7 厘米，口径 42.8 厘米



图 104　人面鱼纹彩陶盆，仰韶文化半坡类型，高 16.5、口径 39.8 厘米，1955 年陕西省西安半坡出土



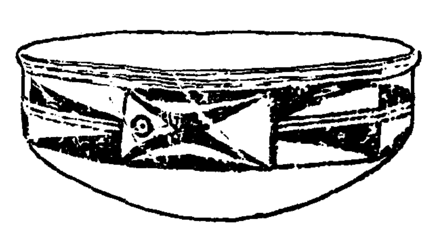


图 105　变形鱼纹彩陶盆，仰韶文化半坡类型，1954－1957 年于中国陕西省西安半坡出土



图 106　圆曲线花瓣纹盆，仰韶文化庙底沟类型，1956 年中国河南省陕县庙底沟出土

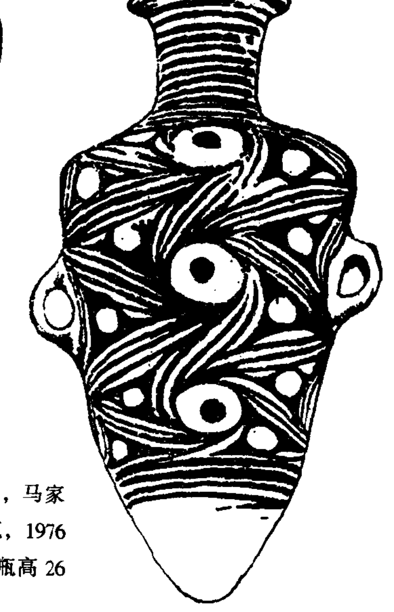


图 107　旋纹双耳尖底瓶，马家窑文化马家窑类型彩陶瓶，1976 年中国甘肃省陇西出土，瓶高 26 厘米、口径 7 厘米



图 108 菱形水波纹彩陶罐，高 22.5 厘米，口径 14 厘米，中国马家窑文化半山类型，1973 年甘肃广和地区巴坪出土

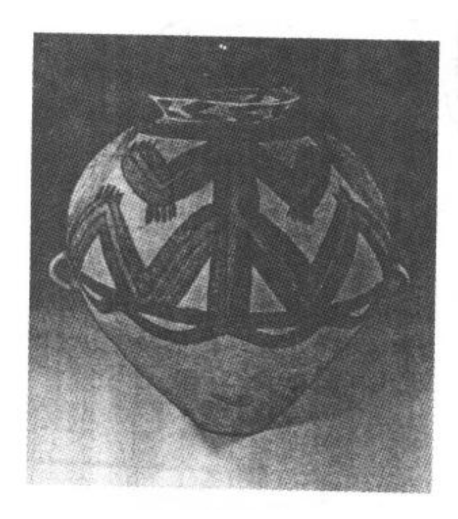


图 109 蛙纹彩陶瓮，1976 年中国甘肃省兰州土谷台出土，高 44.4 厘米，口径 19.4 厘米，马家窑文化马厂类型



图 110 《鹳鱼石斧图》，仰韶文化彩陶缸，1978 年河南省临汝阎村出土，高 37 厘米、直径 32.7 厘米，中国历史博物馆藏

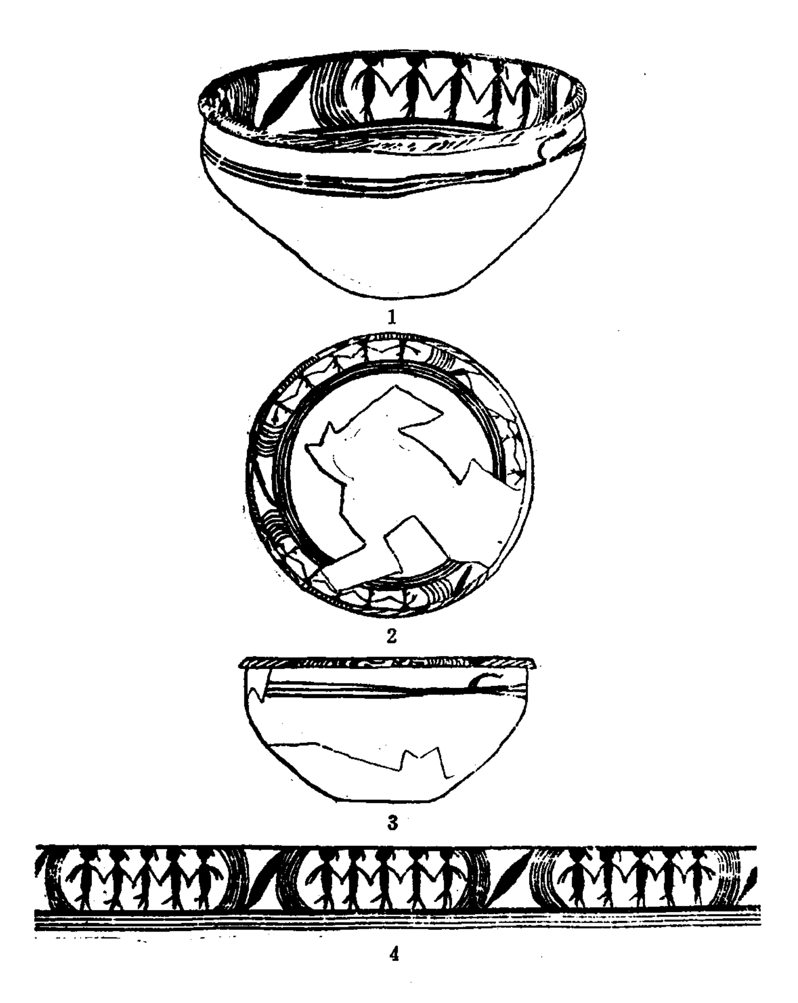


图 111　舞蹈纹彩陶盆，马家窑文化马家窑类型，1973年青海省大通孙家寨出土，口径 29 厘米、腹径 28 厘米、底径 10 厘米、高 14 厘米，中国历史博物馆藏



图 112　陶鹰鼎，仰韶文化晚期，高 36 厘米，陕西省华县出土，中国历史博物馆藏



图 113　红陶兽形器，中国大汶口文化，1959 年山东省宁阳大汶口出土，通高 22.6 厘米、足高 8.2 厘米

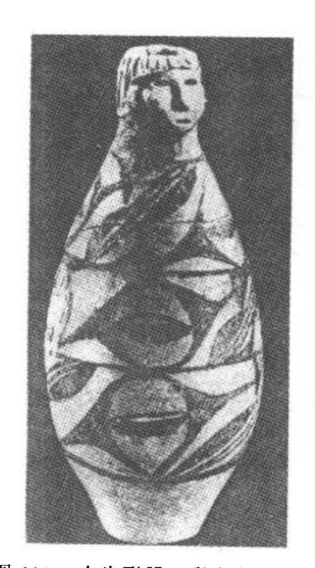


图 114　人头形器口彩陶瓶，中国仰韶文化期，约公元前 3500 年作品，甘肃省秦安大地湾出土，瓶通高 31.8 厘米、口径 4.5 厘米，甘肃省博物馆藏

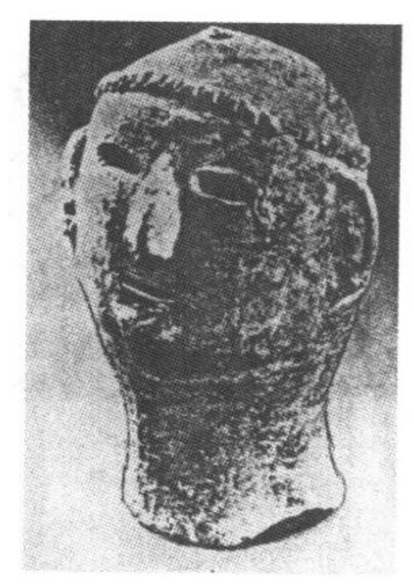


图 115　陶制人头像，中国甘肃省礼县高寺头出土，约公元前 3500 年制品，残高 12.5 厘米



图 116　陶塑人面，中国甘肃省天水柴家坪出土，约公元前 3000 年，残件高 25.5 厘米



图 117　人头陶瓮残片，中国陕西省扶风姜西村出土，约公元前 3000 年制品，6×6.5 厘米

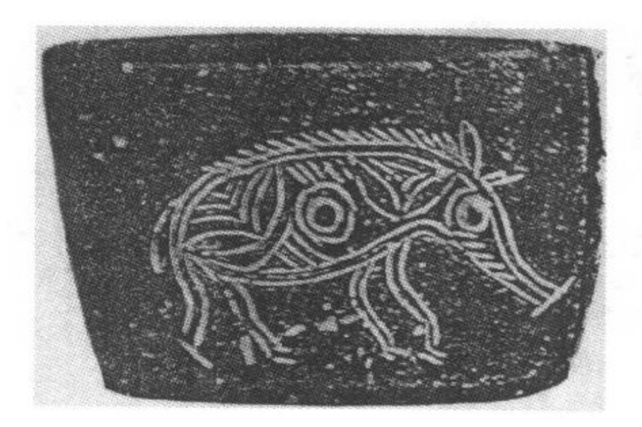


图 118　夹砂黑陶钵，中国河姆渡文化，浙江省余姚县河姆渡出土

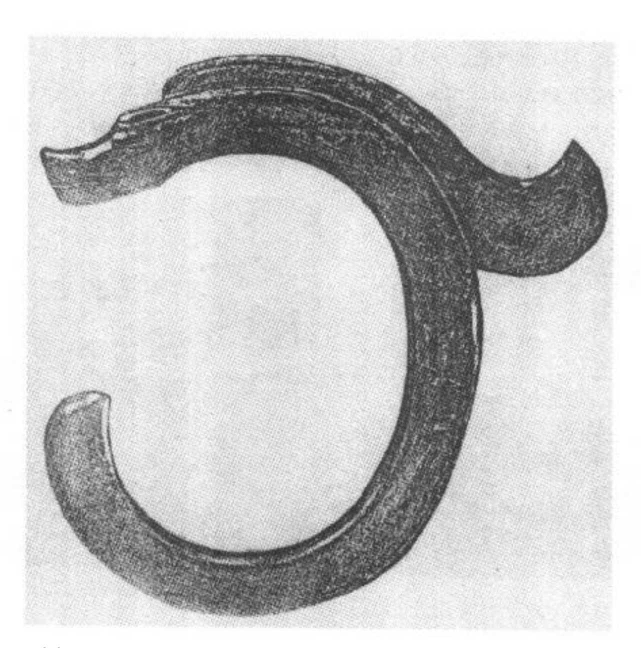
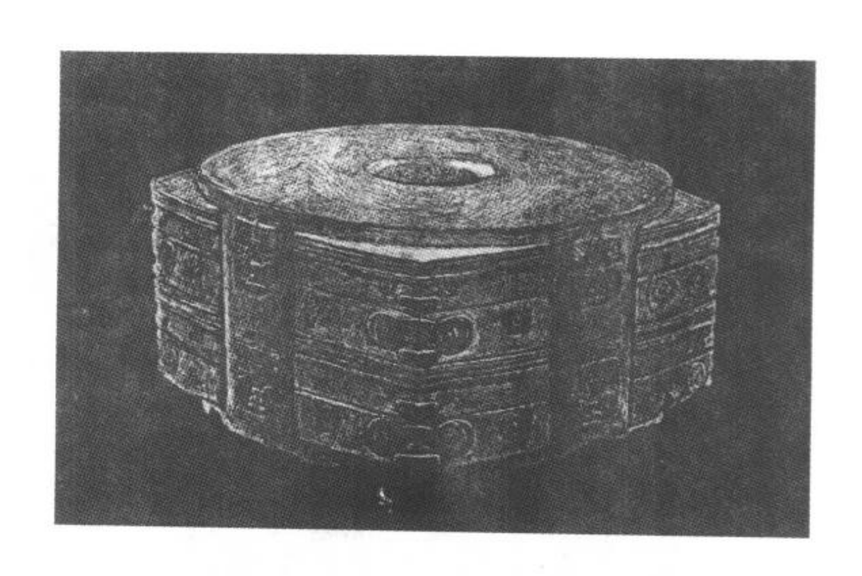


图 119　玉龙，中国新石器时代红山文化，约公元前 3500 年作品，高 26 厘米，1971 年内蒙古自治区昭乌达盟三星他拉村出土，内蒙古自治区昭乌达盟翁牛特旗博物馆藏



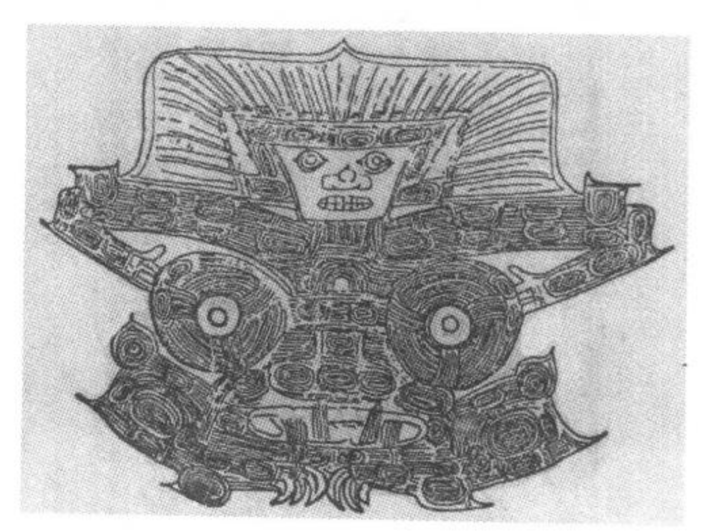


图 120　玉琮，中国新石器时代良渚文化，公元前 3300 年至前 2200 年作品，(上) 琮王，高 8.8、射径 17.1－17.6、孔径 4.9 厘米，1986 年浙江省余杭县反山 M12 出土　浙江省考古研究所收藏。(下)琮王细部线图，神人兽面纹(放大像)原高约 3 厘米

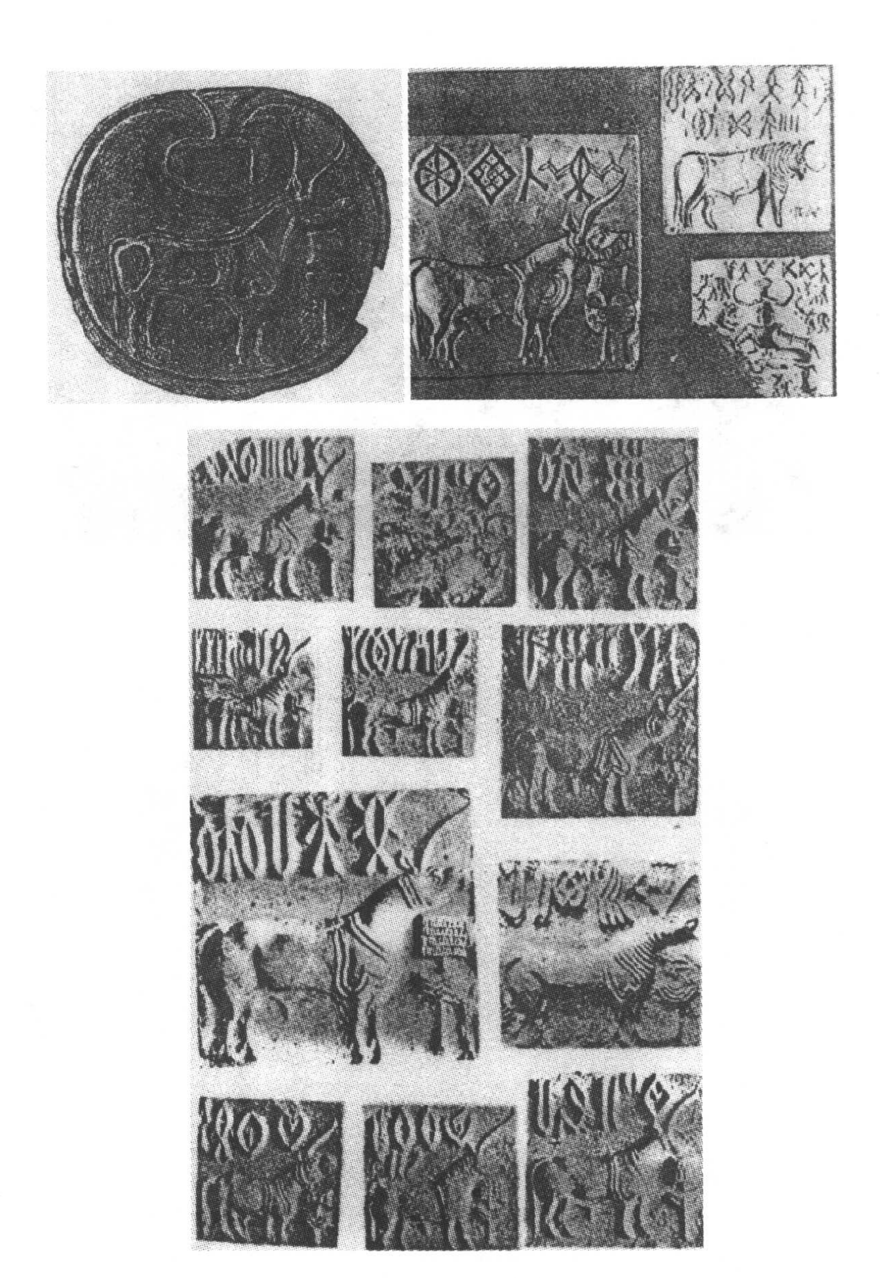


图 121　印度河印章

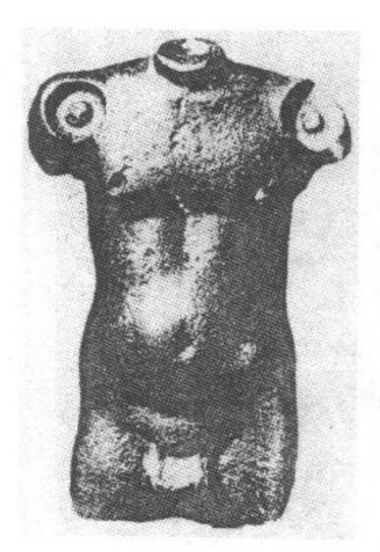


图 122　雕刻的男子躯干，公元前 2300 年—公元前 1750 年制品，石灰石雕，高 9 厘米，哈拉帕出土

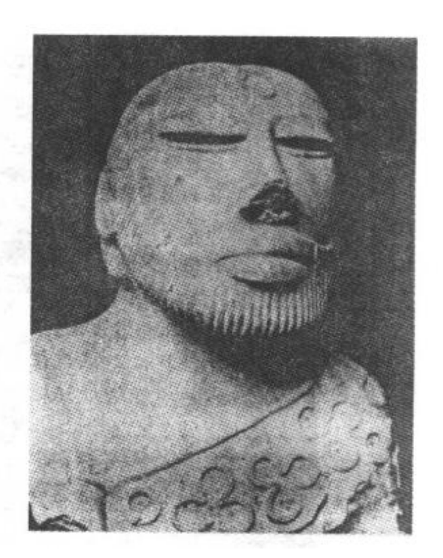


图 123　《神官像》石雕，摩亨佐达罗出土，高 18 厘米



图 124　印度河小型赤陶玩偶，哈拉帕出土



图 125　柱形石碑，墨西哥科潘玛雅文化场地，浮雕人物为国王，左侧刻有象形文字，公元 8 世纪作品

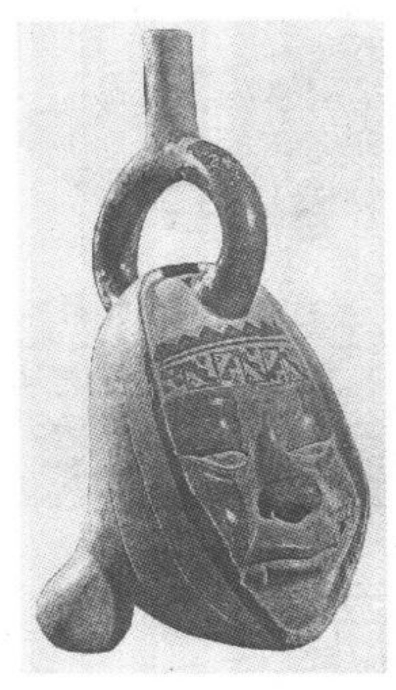
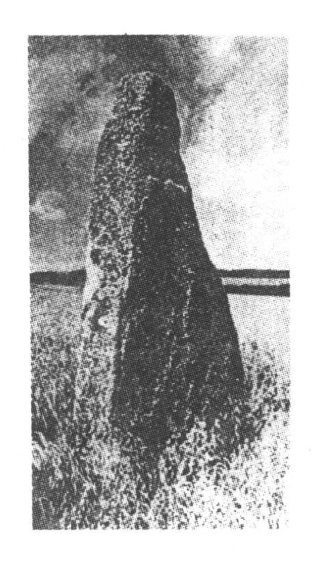
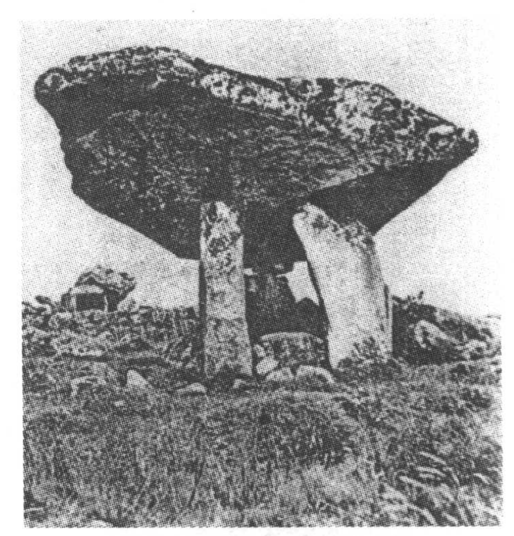


图 126　莫奇卡嘴管朝上的人头陶壶瓶，现存德顿艺术学院



图 127　莫奇卡嘴管朝上的陶壶，壶上的人物带着病容，脸有伤疤，等待作为牺牲奉献给神灵，现存史塔特加特·林登博物馆





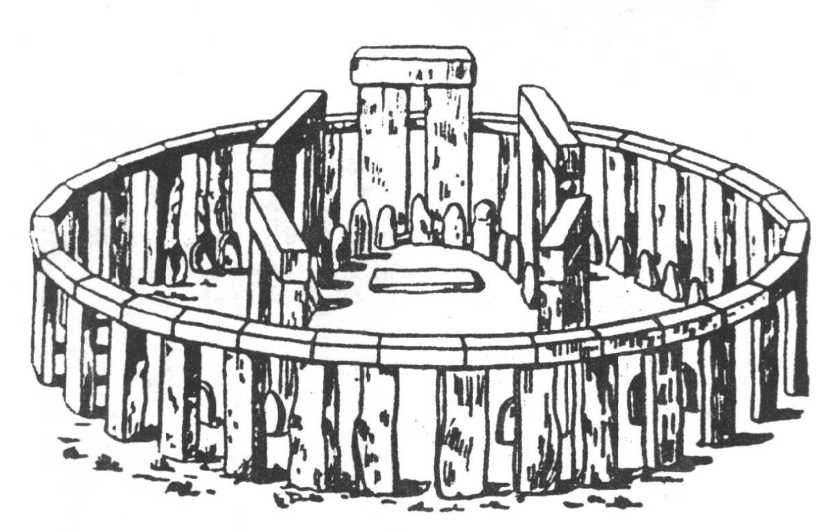


图 128　门希尔式巨石建筑（左上），多尔门式巨石建筑(右上),斯通亨奇石圈复原图(下)

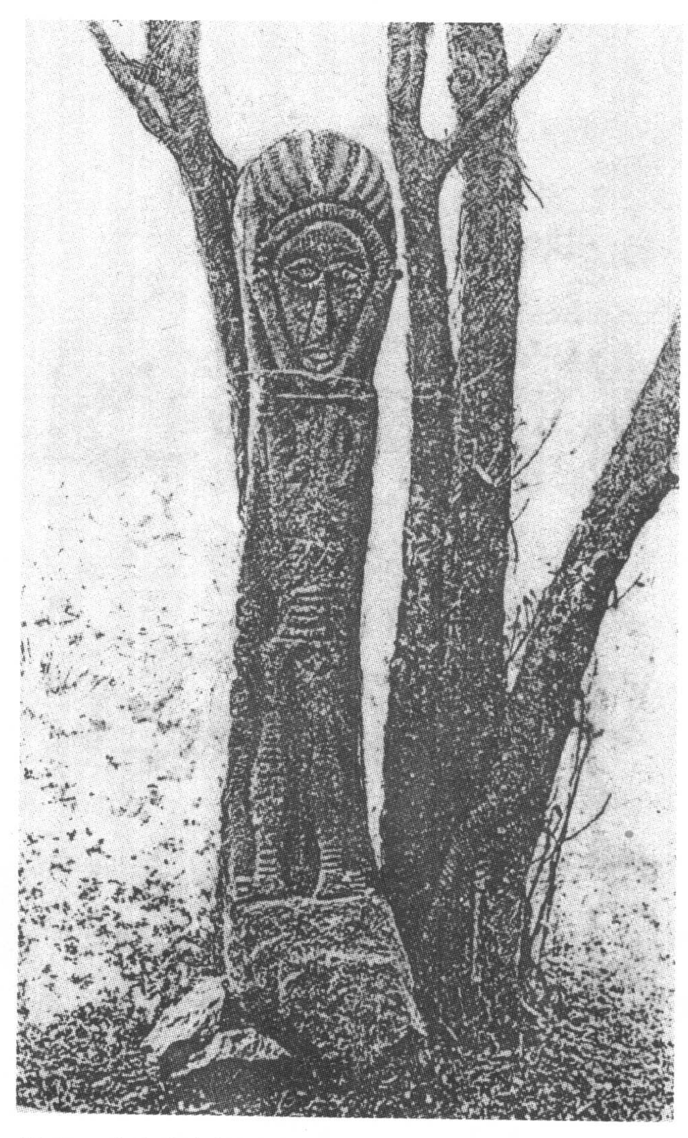


图 129　独石，台湾东海岸巨石文化遗物之一，高约 5.5 米，厚约 0.5 米大小不等的石块，可能是用于建筑的石柱

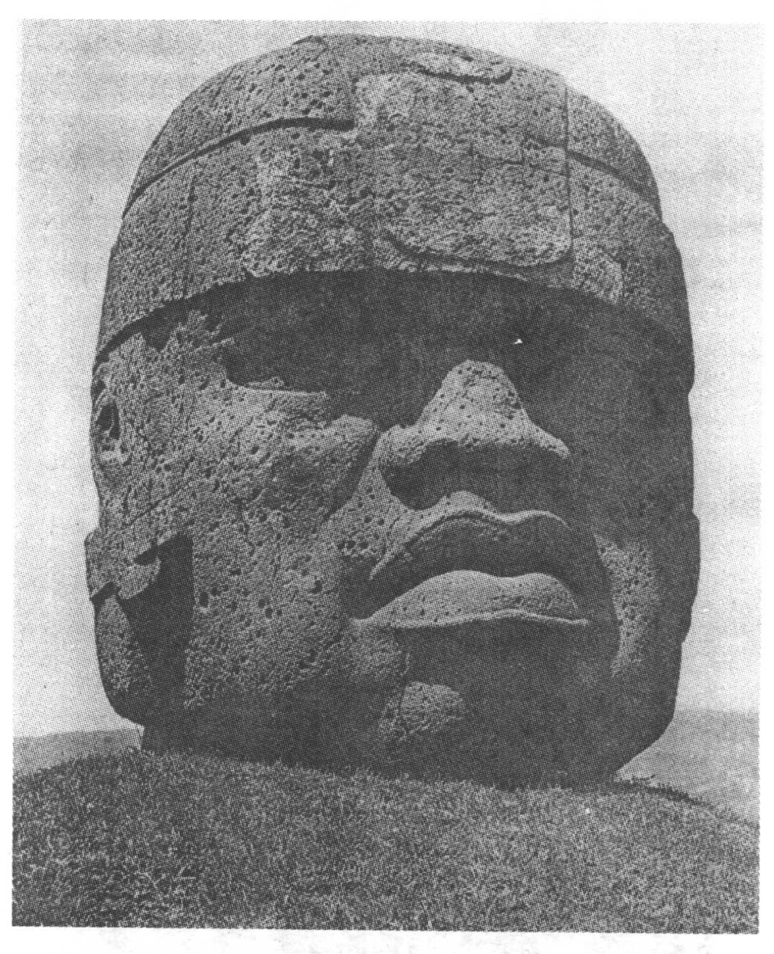


图 130　奥尔梅克巨石头像，墨西哥圣洛伦索城，高 284 厘米，约公元前 1250—公元前 900 年间完成，墨西哥哈拉帕大学博物馆收藏

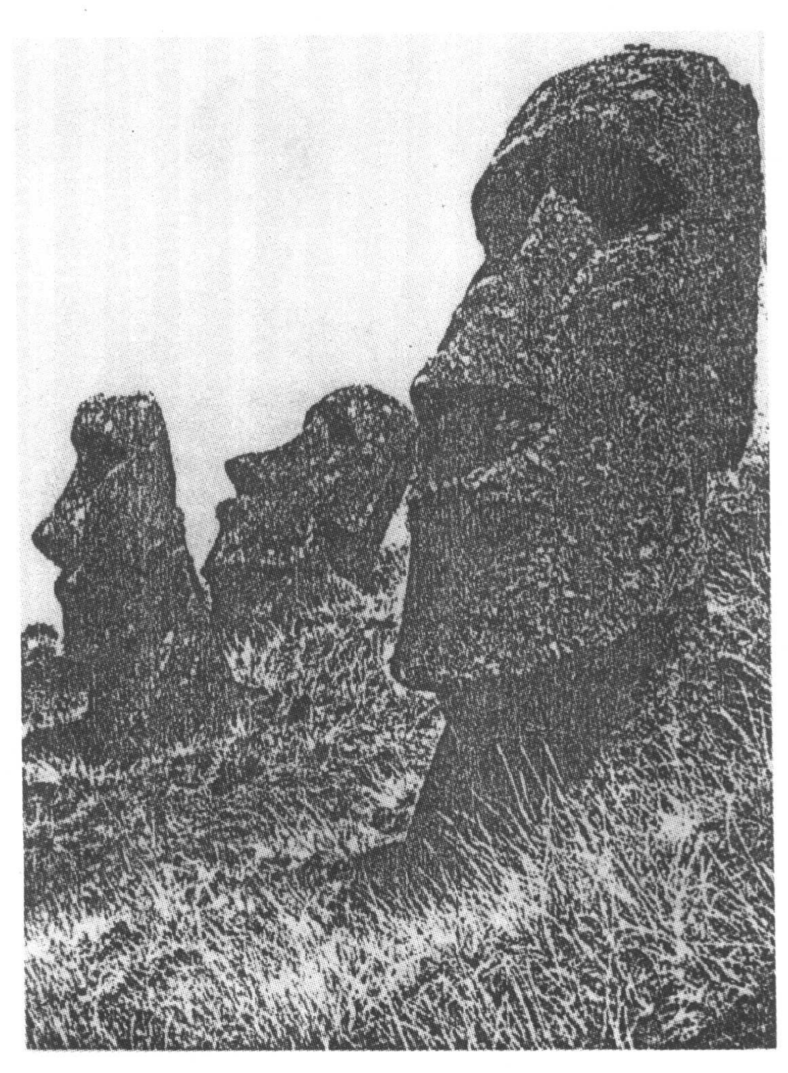


图 131　《沉默的巨石像》,智利复活节岛

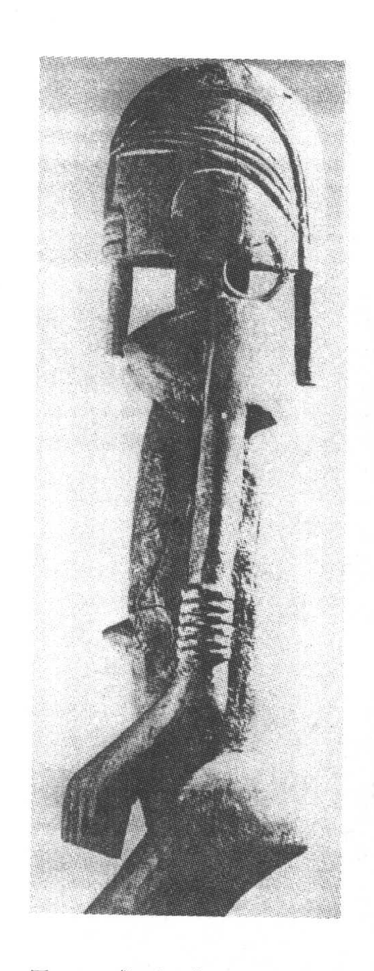


图 132 《祖先像》,马里唐戈帖朗像,达拉斯美术馆收藏

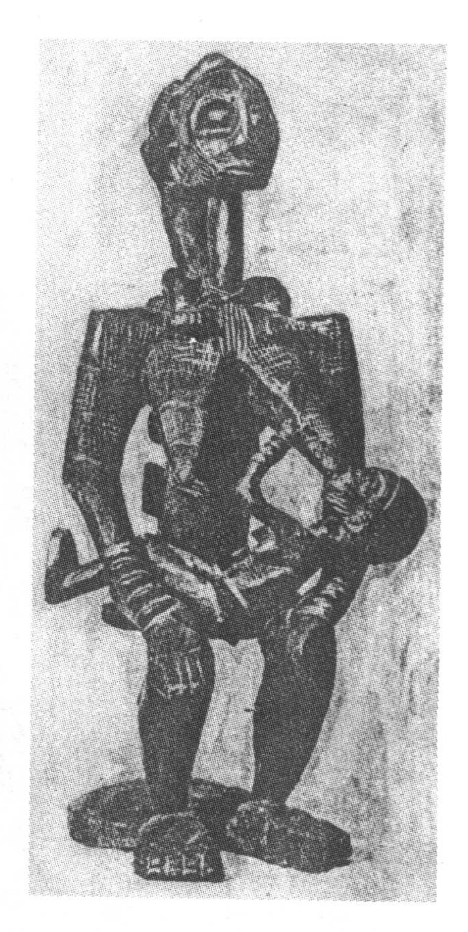


图 133 《祖先像》,尼日利亚阿福族雕像



图 134 《跪着的女人》，扎伊尔巴鲁巴族，19－18世纪作品，木制，高约46厘米，比利时特乌林的中非皇家博物馆藏



图 135 头顶凳，扎伊尔巴鲁巴族，19世纪后半叶作品，高52厘米，伦敦不列颠博物馆藏

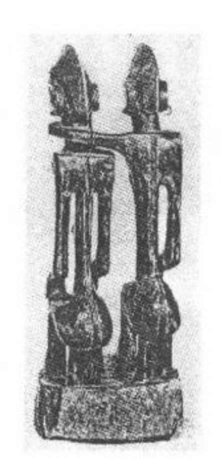


图 136 《夫妻像》，马里多贡族雕像

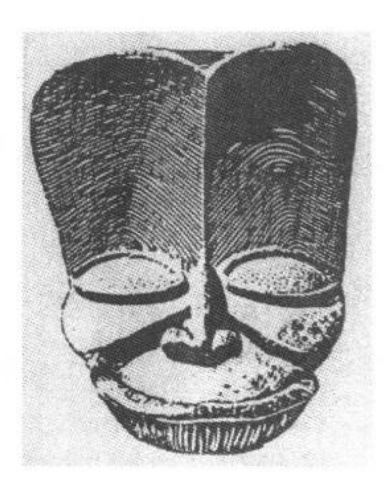
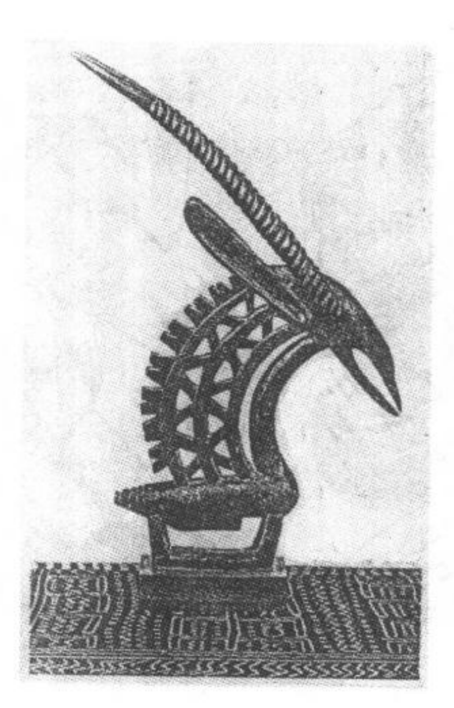


图 137 木雕面具，喀麦隆19－20世纪作品，高约46.25厘米，苏黎世勒特贝博物馆藏



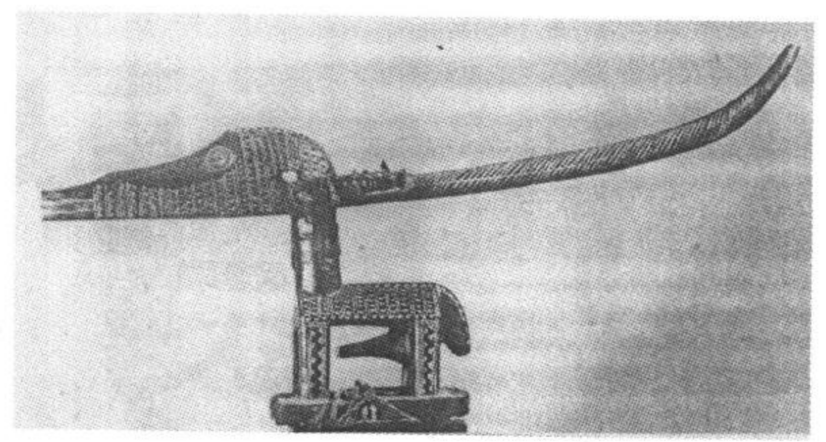


图 138　契瓦拉羚羊面具(男女各一),马里班巴拉族视羚羊为教人农耕的神,面具镶嵌着金属及珠子,系着丝绳,长约53厘米,达瓦拉美术馆收藏

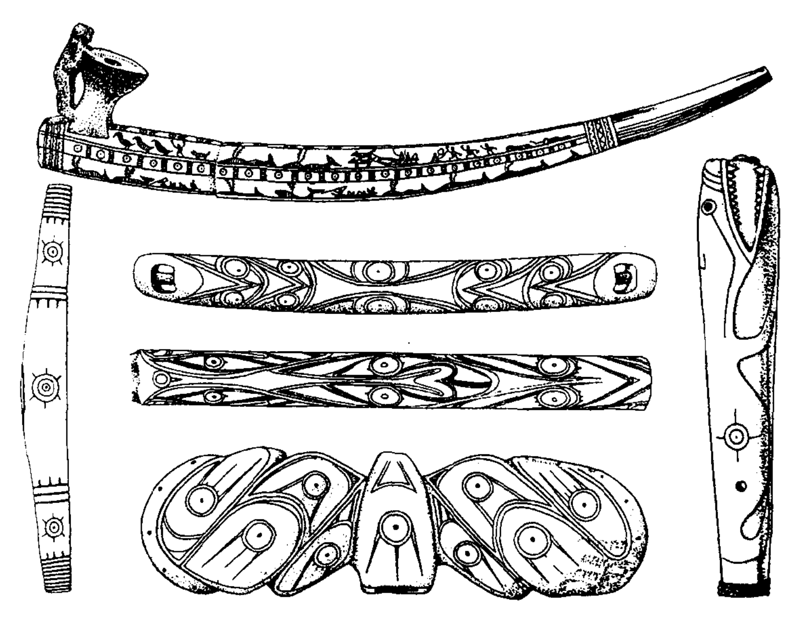


图 139　爱斯基摩人的骨雕作品



图 140　《魔猫头鹰》，爱斯基摩人现代版画

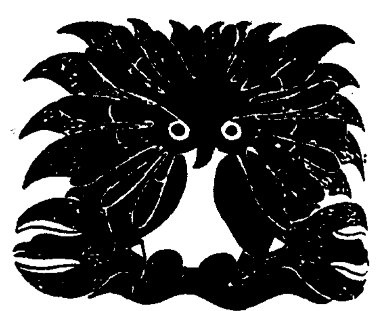


图 141　《夜猎鸟》，爱斯基摩人现代版画



图 142　印第安人多种雕饰




图 143　印第安人图腾柱：(左) 海达人表现虎鲸图腾柱模型，
(右)西北海岸的图腾柱



图 144　印第安人白山毛毯上的眼睛纹样

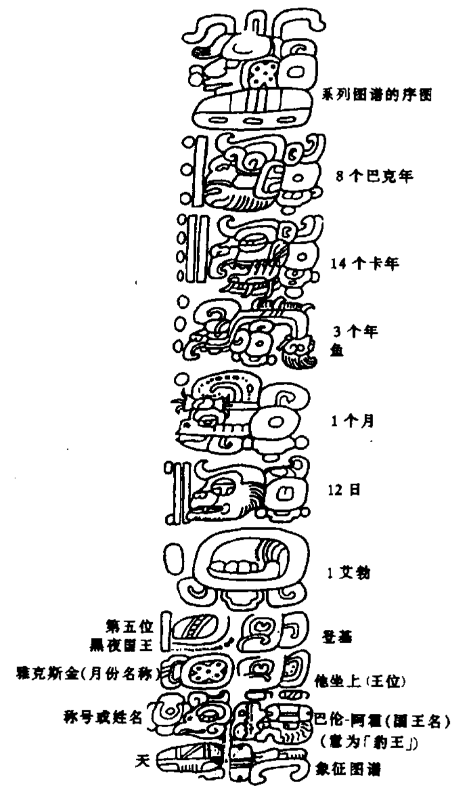
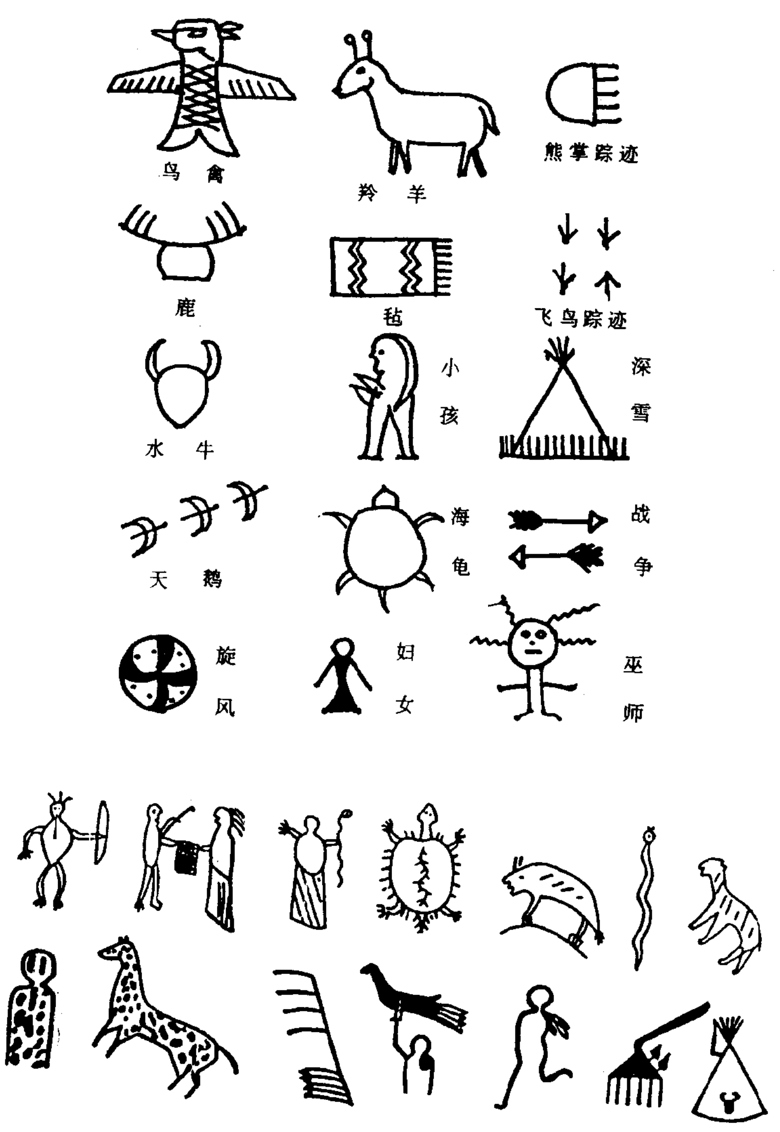


图 145　莱顿石碑背面图谱文字说明



上：吉布瓦(ojibwa)印第安人的象形符号

下：达克他印第安人的象形符号

图 146 印第安人的图画文字

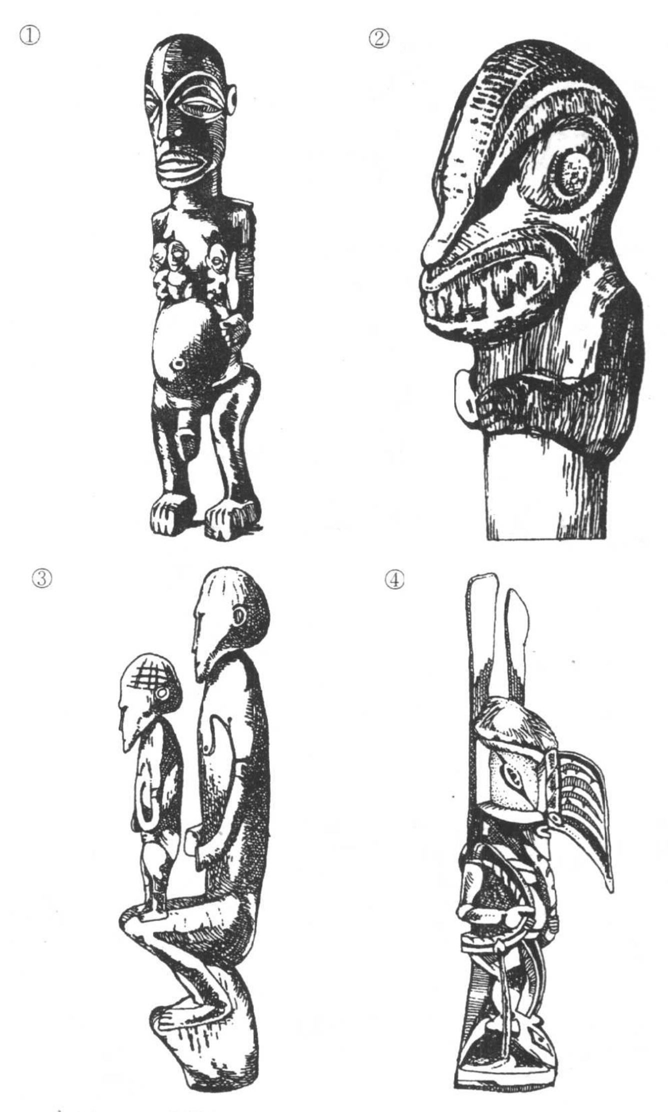


图 147　大洋洲原始民族雕刻（一）：①《海神》大洋洲库克岛，②玛奥利湖神杖，③《母与子》，④新几内亚森塔尼湖雕刻

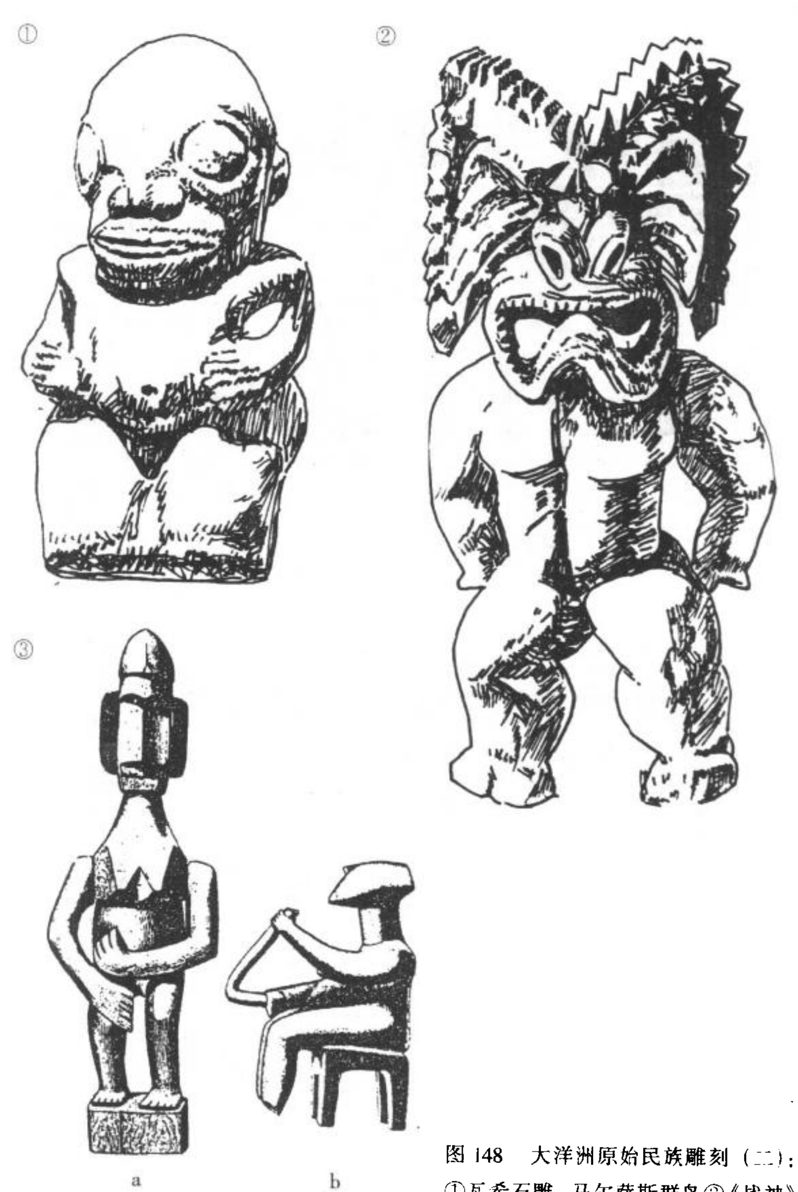


图 148　大洋洲原始民族雕刻（二）：①瓦希石雕，马尔萨斯群岛②《战神》夏威夷，③a. 菲律宾群岛发现的木雕人形，b. 塞拉(Thera)地区石雕弹琴者

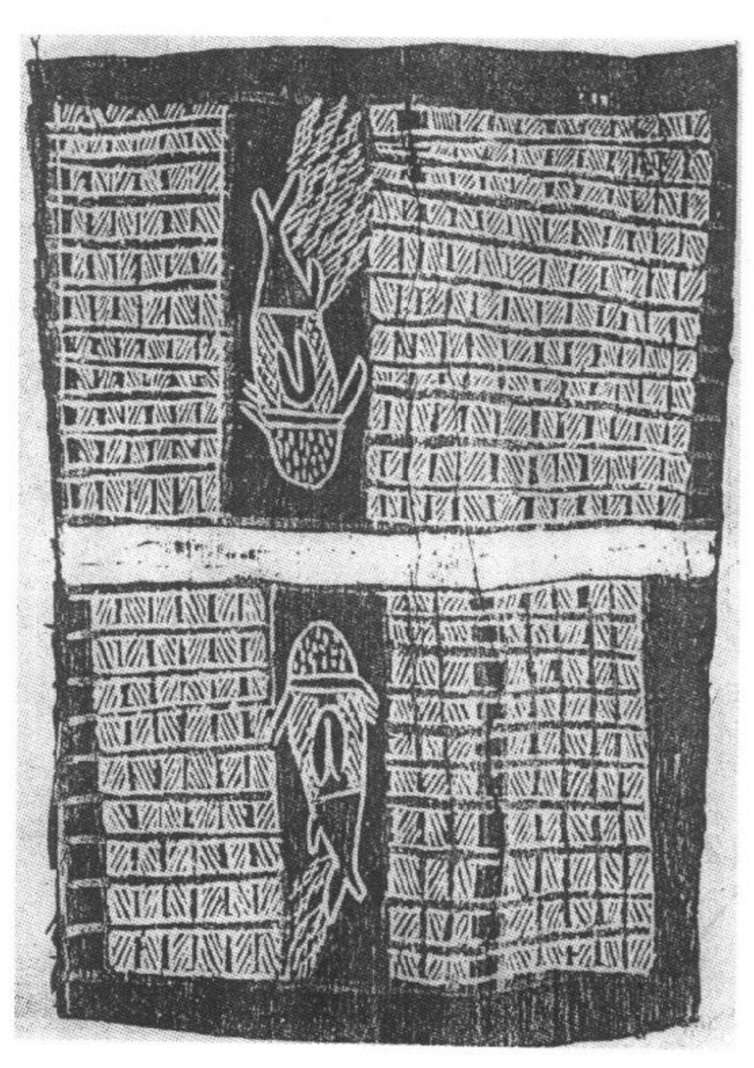


图 149 《神话故事》，澳大利亚树皮画，创世主厌倦了人的生活变成鲨鱼玛纳，把住房变成满是落叶的沼泽地后，仍不满意，又到更加广阔的大海去生活。上图向下游动的是玛纳，尾部的曲线表示水波纹，下图向上游的是玛纳的伙伴。



图 150 《精灵人》,澳大利亚树皮画

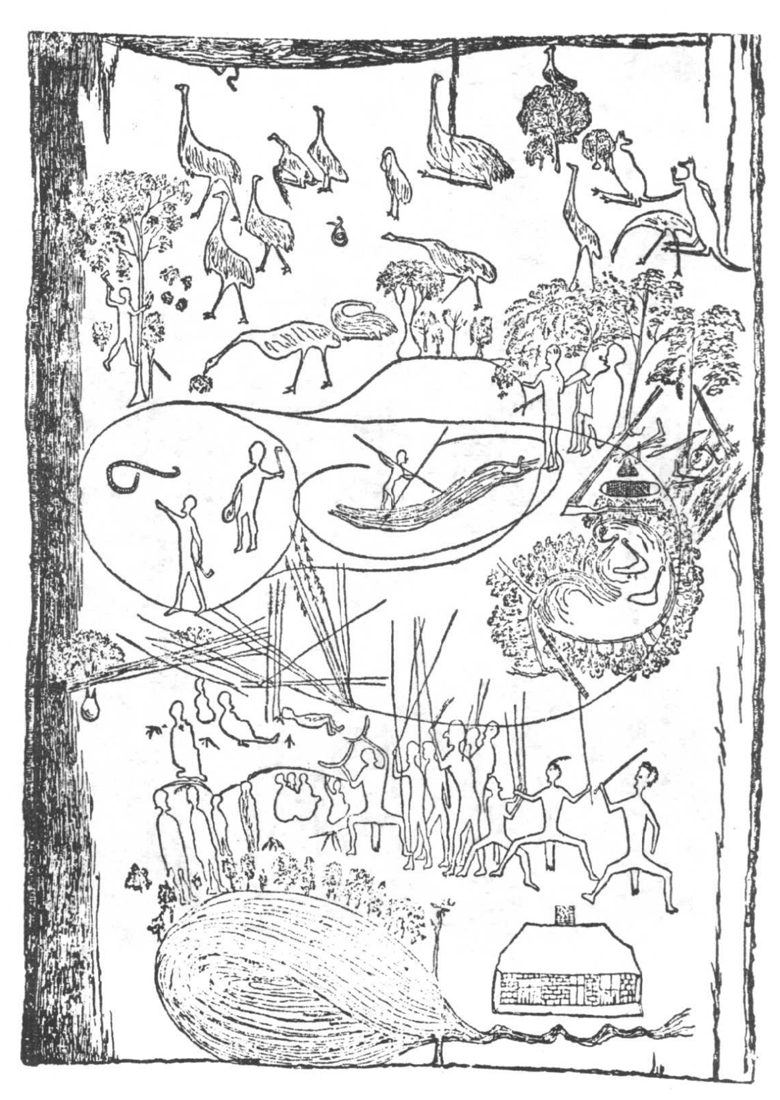


图 151 《提罗尔湖畔》,澳大利亚树皮画

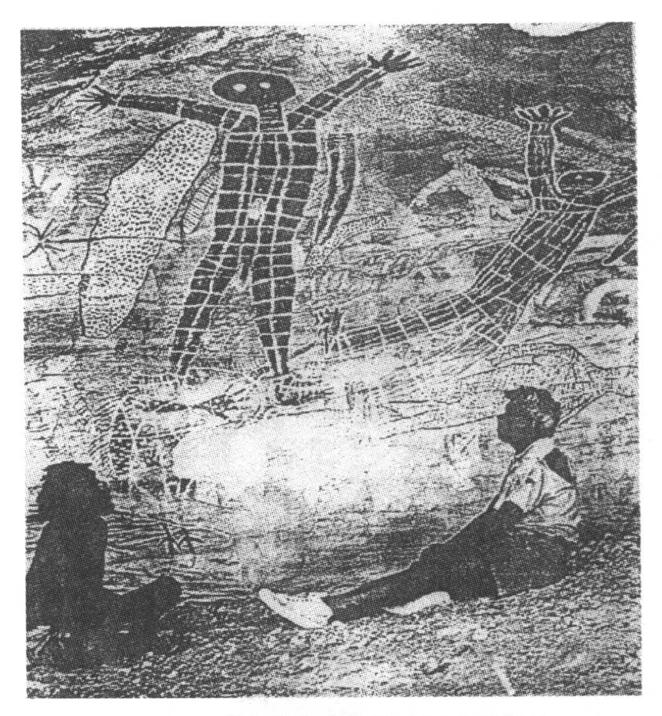


图 152 《神灵像》,澳大利亚昆士兰州岩画

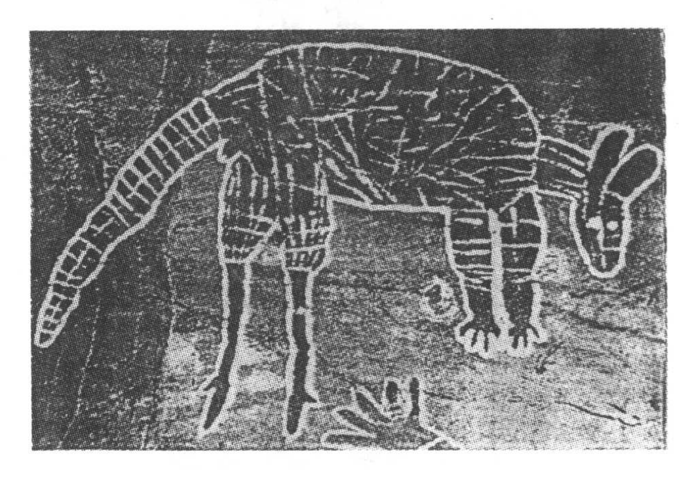


图 153 《小袋鼠》,澳大利亚昆士兰州岩画



图 154　穿鼻子的男人，新几内亚

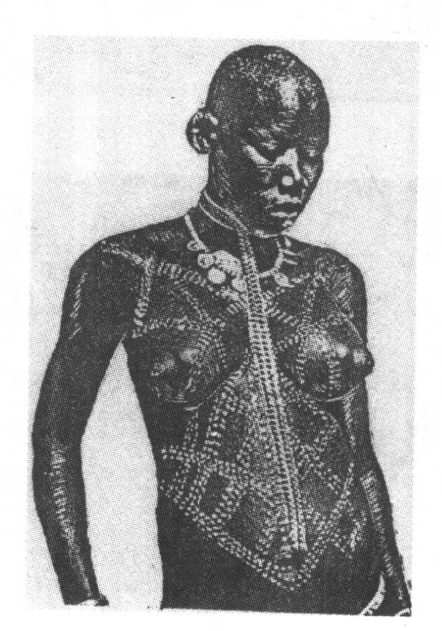


图 155　非洲蠡痕的少女

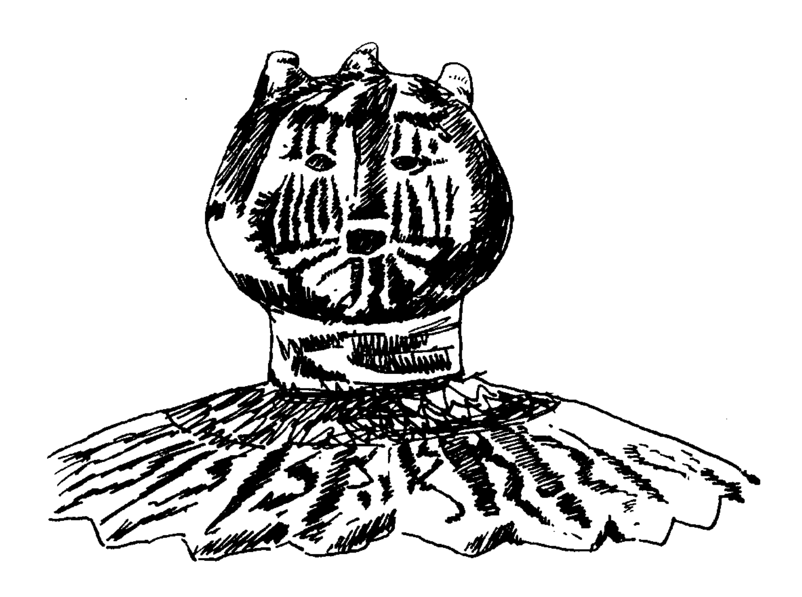


图 156　人首蛇身陶器盖，中国新石器时代马 家窑文化半山类型人头形器盖，约公元前 2500 年制品，高 12.5 厘米

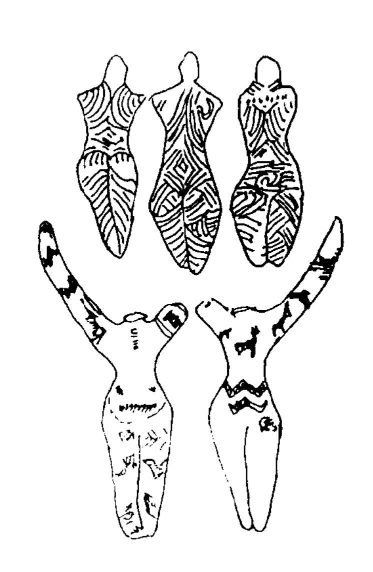


图 157　纹身陶俑：(上)罗马尼亚库库特尼出土，(下)埃及都克出土

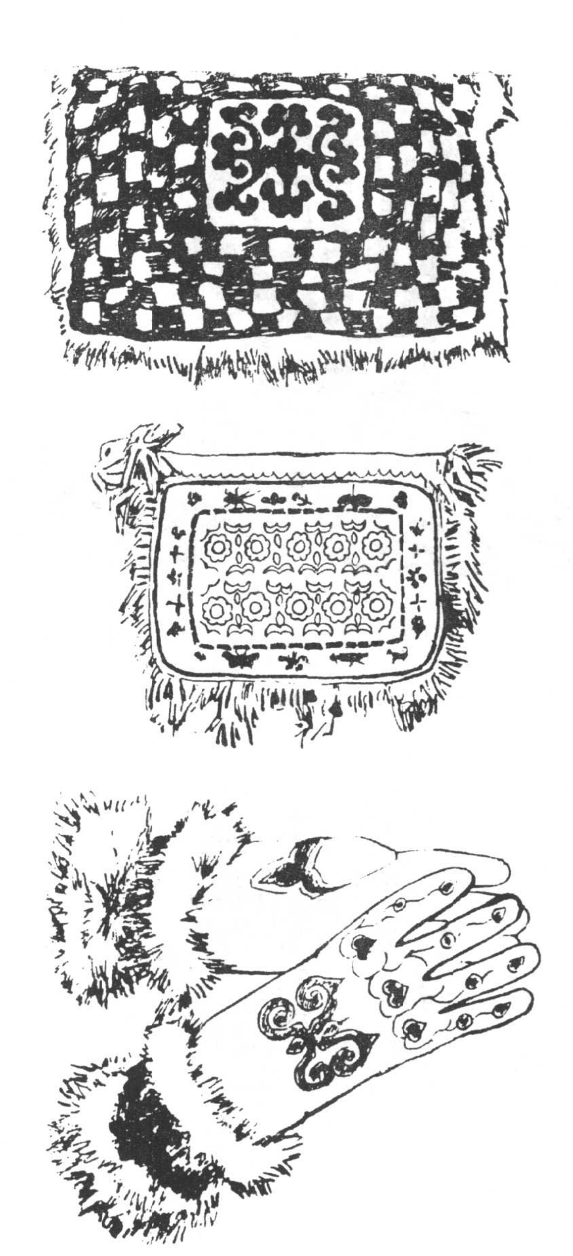
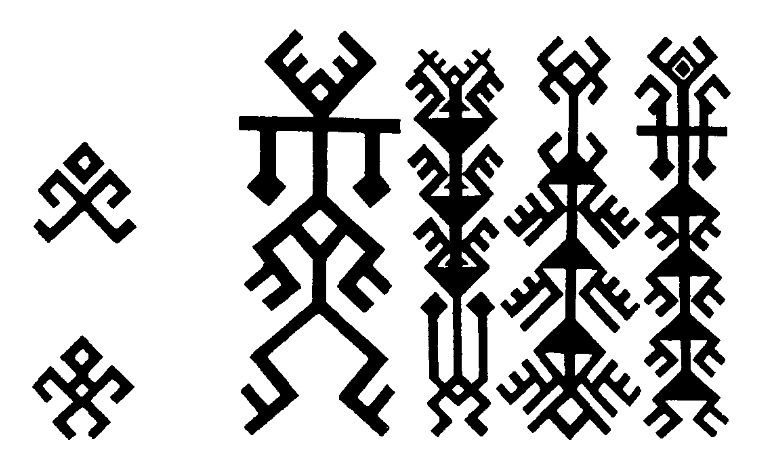
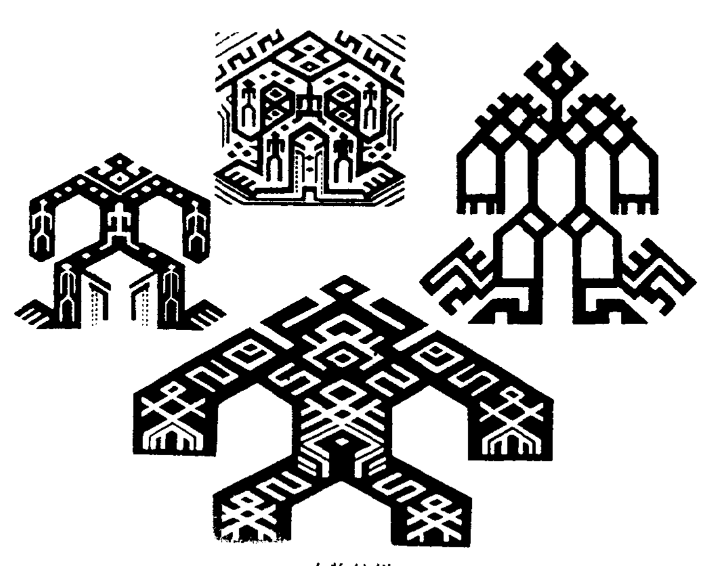


图 158　鄂伦春族皮毛镶嵌图案：

(上)、(中)皮毛镶嵌的背包，(下)装饰蝴蝶纹的皮手套



左:儿童纹样　　　右:挑担的人



人物纹样

图 159　黎族刺绣图案



图 160 《蛇卵生人》 台湾原住民图腾板



图 161 台湾原住民木雕局部



图 162　台湾原住民建筑木雕

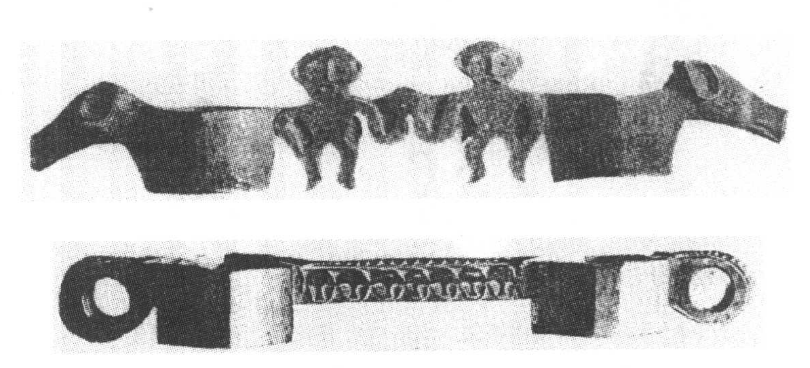


图 163　台湾排湾族连杯雕饰

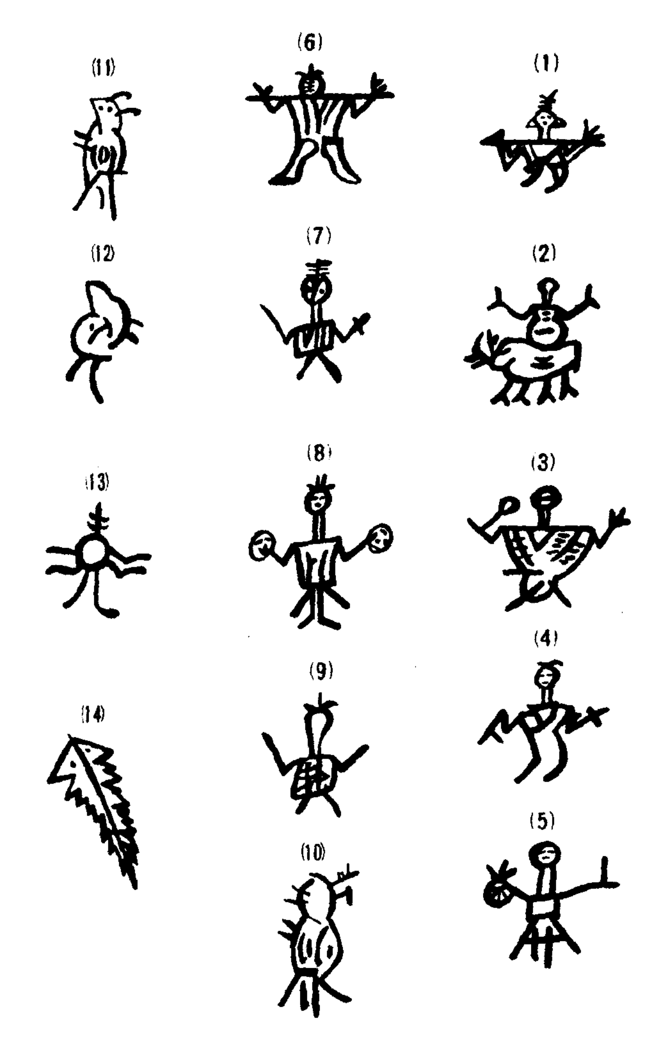


图 164　台湾排湾族图画文字解释：1. 横枪肩上；2. 儿童骑鹿；3. 盛装持刀；4. 持物归来；5. 猎获敌首；6. 荷 枪伫立；7. 盛装待发；8. 大获全胜；9. 举械示威；10. 牡鹿；11. 小鹿；12. 蜣仔；13. 童趣；14. 蛇